تحولات القصة القصيرة
في تجربة محمود شقير

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
٢٠١٣/١٢/٤٣٢٦

٨١٣,٩
عبيد الله ، محمد حسين
تحولات القصة القصيرة في تجربة محمود شقير/ محمد حسين. ـ
عبيد الله .ـ: دار أزمنة للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣
(٢٨٤) ص.
ر.ا. ٢٠١٣/١٢/٤٣٢٦
الواصفات : النقد الأدبي/ / القصص العربية/

* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه
ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

(ردمك) ISBN 978-9957-09-579-6

تحولات القصة القصيرة في تجربة محمود شقير

د. محمد عبيد الله (كاتب من الأردن)

الطبعة الأولى : 2014



أزمنة للنشر والتوزيع
تلفاكس : 5522544
ص.ب: 950252 عمّان 11195
شارع الشريف ناصر بن جميل ، عمارة 55 (الدوحة) ، ط4
info@azminah.com
info@azminah.net
Website:http://www.azminah.com

كتاب محكّم
نشر بدعم من جامعة فيلادلفيا بعد تحكيمه من عمادة البحث العلمي
الآراء الواردة في الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن رأي جامعة فيلادلفيا

تصميم الغلاف : أزمنة (إلياس فركوح)

لوحة الغلاف: الفنانة تمام الأكحل (فلسطين)
الترتيب والأخراج الداخلي : أزمنة (إحسان الناطور، نسرين العجو)

دراسات

د. محمد عبيد الله

تحولات القصة القصيرة في تجربة محمود شقير




المحتويات

الفصل الثاني

الفدائي أو المسيح الفلسطيني

قصص المقاومة ومواجهة القمع

الفصل الثالث

القصة القصيرة جدا

الفصل الرابع

صنعة المتوالية القصصية

من المجموعة القصصية إلى الكتاب المفتوح

الفصل الخامس

كرنفالية القصة القصيرة والمقاومة بالسخرية

عتبات

«لا يمكن للسرد القصصي أن يقول كل شيء عن العالم. إنه يلمح إليه، ويطلب من القارئ أن يملأ كل الفجوات المتتالية، فكل نص في المحصلة النهائية آلة كسلى تتطلب من القارئ أن يقوم ببعض عملها»

أمبرتو إيكو، ست جولات في الغابة القصصية، ترجمة محمد منصور أبا حسين

«لم أفقد الأمل في العودة لحظة واحدة، لكن المنفى كان يأخذني إلى تفاصيل كثيرة متشابكة، فلم أعد أفكر في شكل العودة التي ستأتي ذات يوم.

حينما أخرجوني من الزنزانة الباردة، وألقوا بي على الحدود ذات صباح بعيد، قلت لهم وأنا متكئ على تفاؤل الإرادة: سأعود إلى وطني مهما باعد بيني وبينه العسف».

محمود شقير، ظل آخر للمدينة

«القصة القصيرة لم يحدث أن كان لها بطل قط، وإنما بدلا من ذلك: مجموعة من الناس المغمورين، هذه الجماعة المغمورة تغير شخصيتها من كاتب إلى كاتب، ومن جيل إلى جيل».

«القصة القصيرة فن خالص ـ ويوجد ضمن الخصائص الغالبة لها شيء لا نجده كثيرا في الرواية: إنه الوعي الحاد باستيحاش الإنسان».

فرانك أوكنور، الصوت المنفرد The lonely Voice، ترجمة محمود الربيعي

مقدمة

(1)

يقع هذا الكتاب ضمن اهتمامي بفن القصة القصيرة، وهو اهتمام نقدي وبحثي لم يتوقف منذ ما يقرب من عشرين سنة، عندما وجهني أستاذنا عبد الرحمن ياغي إلى دراسة (القصة القصيرة في مجلة الأفق الجديد المقدسية) (1) فاخترت هذا الموضوع مجالا لأطروحة الماجستير التي نوقشت في الجامعة الأردنية في كانون الثاني عام 1995، بمشاركة أستاذنا إبراهيم السعافين أطال الله عمره، وأستاذنا هاشم ياغي رحمه الله.

تعرفت في تلك المرحلة على مناخ الأفق الجديد، وعلى الجيل القصصي الذي ولد في بيئة المجلة، وكان تشجيع أمين شنار (رحمه الله) وانفتاح شخصيته ووعيه، أكبر عون لذلك الجيل، في الانتقال من الوعي الرومانسي إلى الكتابة الواقعية ، وهو انتقال مكّن محمود شقير وصحبه من الاقتراب من الواقع وقراءته ومساءلته، بعيدا عن فكرة فقدان الجنة والخروج من الفردوس المفقود التي سيطرت على الكتابة في إطار التعبير عن مصاب فلسطين ، قبيل ذلك ، في خمسينات القرن العشرين، عند كتاب بارزين كالإيراني والناعوري وغيرهما (2).

وإذا كانت بدايات محمود شقير القصصية مقترنة بأقاصيصه الأولى التي نشرها في تلك المجلة الرائدة قبل توقفها عام 1966 فإن بداياتي النقدية ارتبطت بدراسة تلك المجلة. ولقد شكل اهتمامي بجيلها القصصي وتجربتها القصصية بؤرة مركزية في اتجاهي إلى دراسة القصّة القصيرة، وتوسع نحو أنواع وتجارب سردية تراثية ومعاصرة، فانفتح لي طريق نحو «السرديات»

بوصفها حقل اختصاص تبين لي بالممارسة والمتابعة أنه حقل عابر للأنواع وعابر للأزمنة. بمعنى أنه ليس حقلا تاريخيا يمكننا تحقيبه على عادتنا في تقسيم مراحل تاريخ الأدب العربي، وإنما هو حقل نوعي يقتضي إسقاط الحدود الزمنية، لنتمكن من الإنصات للظاهرة السردية وطبيعتها الجسورة المشوّقة قديما وحديثا.

من تلك البؤرة اتسع اهتمامي نحو السرديات العربية القديمة التي أنجزت في مجالها عددا من بحوثي المحبّبة، وأنجزت فيها أطروحتي لمرحلة الدكتوراه (القصص في الشعر الجاهلي) وما زلت أراوح بينها وبين اهتمامات سردية معاصرة، تبدّى بعضها في كتبي: فلسطين في القصة القصيرة الأردنية (2002)، القصة القصيرة في فلسطين والأردن (2002)، بلاغة السرد (2005)، بنية الرواية القصيرة (2007) وغيرها.

ولقد رغبت دوما في تقديم قراءات تفصيلية تخصّ بعض التجارب القصصية المميزة بعيدا عن الصورة العامة أو الشاملة التي تبدّت في الكتب السابقة، وفي هذا السياق جاء كتابي: جماليات القصة القصيرة ـ قراءة في تجربة إلياس فركوح (2009)، ويجيء هذا الكتاب الجديد عن تجربة محمود شقير في إطار توسيع الدائرة نفسها، بما يمكّن من مراجعة تجارب إبداعية مهمّة، كان لها دورها على مدار عقود طويلة.

(2)

وفي هذا الكتاب محاولة لقراءة تجربة محمود شقير في مجموعاته العشرة التي صدرت حتى الآن، وتميزت بتنوعها الجمالي الفني وتطورها الرؤيوي الفكري، وفيها كل ما يغري بالقراءة والتحليل. وأما طريقتي في محاورتها ودراستها، فاستمرار لتلك الطريقة النصية التي تستعين بمنهج قرائي مفتوح، يصغي أولا إلى صوت النص، مستهديا بأحكام نوع القصة القصيرة وطبيعته الخاصة في رؤية تفاصيل العالم ومعاينتها، دون أن تعني «النصية» أي إغلاق للنص الأدبي أو فصله عن مرجعياته وسياقاته التي يستحيل فهمه دونها، خصوصا في تجربة محمود شقير شديدة

الاتصال بالمرجع الفلسطيني والسياق التحرري الوطني، لكن النقد ليس تعليقا على «موضوعات» النص ولا أفكاره المعلنة، وإنما هو قراءة عميقة مستبصرة، تستكشف الفراغات القرائية، وتهتدي بما قيل إلى ما لم يقل، وتعنى بكيفيات القول أحيانا أكثر من عنايتها بالأقوال نفسها . وأحسب أن هذا النوع من القراءة يستهدي بكثير من مبادئ النقد وطرق التحليل التي دربنا عليها أستاذنا إحسان عباس (رحمه الله) في دروس الدكتوراه في الجامعة الأردنية (1995-1998) فضلا عن قراءتي الخاصة لمعظم مؤلفاته النقدية والبحثية.

ولقد تفاعلت أثناء كتابة هذا الكتاب مع عدد من الدراسات النقدية التي أحسب أنها التقت مع ميلي إلى نوع مخصوص من القراءة النقدية، منها قراءة الناقد الإيرلندي الرائد فرانك أوكنور الذي يعد كتابه: (الصوت المنفرد) ـ في نظري ـ كتابا أساسيا في قراءة القصة القصيرة حتى اليوم، بما فيه من نقد إبداعي يبعد عن التنظير، ويميل إلى التحليل، لكنه يستكشف خلال ذلك أنظمة وتعميمات كبرى تخص طبيعة النوع القصصي. وأفدت من نزعة القراءة عند أمبرتو إيكو وخصوصا في كتابه (ست جولات في الغابة القصصية) وتجاوبت مع تظاهره بالعفوية والبساطة في محاورة الأعمال السردية، ومع تقدير دور القارئ وهو ينصت لصوت النص، ويتوه في الغابة السردية التي استعملها إيكو استعارة دالة على تداخل السرد وتشابكه وتعدد طرقاته وممراته الغامضة والموحية.

وفي سياق الدراسات العربية تجاوبت مع دراسات خيري دومة حول القصة القصيرة من منظور الأنواع الأدبية، وتداخل خصائصها وقدرتها على البقاء والتطور، مع بقائها منذ نشأتها في منطقة متوترة: بين الغنائي والدرامي، بين الطول والقصر، بين الشعري واليومي...وتوقفت عند تقدير دومة: «للغموض الدائم والنقص الذي لا شفاء منه» بوصفه علامة ملازمة للقصة القصيرة. وتفسير ذلك عنده: «أن القصة لا تقول أبدا ما تريد أن تقوله، وكأنها فن لا يقول إلا من خلال مساحة الصمت والإخفاء، إنها فن يجسّد العجز عن فهم العالم، والرعب من اتساعه والتباسه واستعصائه عن الفهم»[3].

(3)

ويطيب لي في ختام هذه المقدمة أن أوجه الشكر للمبدع الكبير محمود شقير الذي لم أتوقف عن مراسلته ومناقشته في كثير من تفاصيل قصصه، وكانت استجابته الكريمة خير عون لي على مشقة التأليف التي لا يعرف معاناتها إلا من كابدها . كما أشكر عائلتي الصغيرة زوجتي د .أماني سليمان، التي طالما شاركتني وشجعتني، وتحمّلت انشغالي وأنا أعتصم بمكتبي المنزلي بعيدا عن شؤون البيت ومشاغله الكثيرة، وأبنائي: رند ومهند وأمجد الذين أحاول أن ينشأوا لزمانهم مع تفهم زماني.

كما أشكر عائلتي الأخرى في قسم اللغة العربية وآدابها وفي كلية الآداب والفنون بجامعة فيلادلفيا، وهي عائلة تقدر التأليف والبحث العلمي، وتتحمّل بقدر طبيعتي الميالة إلى الكتابة والقراءة، وتراعيها على أصعدة متنوعة. وأما عائلتي الثقافية الثالثة فعائلة رابطة الكتاب الأردنيين التي تمثل لي مناخا مشجعا على العطاء والبعد عن اليأس، في ظل واقع عام أقرب إلى السواد، لا يخلو من العداء للثقافة الوطنية، والانتصار لقشور الثقافة الاستهلاكية التي عممتها العولمة ومال إليها أصنام الاقتصاد الجديد .

أما دار أزمنة التي ألفتُ نشر كتبي وإخراجها في مكتبها منذ سنوات، باهتمام بنتيها المتميزتين: إحسان الناطور ونسرين العجو، فلها مكانة خاصة بوجود صديقي إلياس فركوح الذي لا تمر زيارة إليه دون حديث مشوق متحمّس، ودون أفكار ومشاريع نحاول من خلالها أن نواصل اهتماماتنا رغم ما قد يعترينا من القلق على مستقبل الأدب والنقد والثقافة بعامة.

على أمل أن يكون في هذا الجهد ما يشكل مدخلا لقراءة تجربة قصصية مميزة، قاوم محمود شقير من خلالها فكريا ورؤيويا وأسلوبيا، ليثبت قاعدة كبرى تجعل من أدب المقاومة أدبا رفيعا مقاوما للقبح الجمالي ولبؤس الأساليب، بنفس الدرجة التي يوليها لمقاومة المحتلين والقوى الحليفة لهم.

الهوامش

1– نشرت هذه الأطروحة بعنوان: القوس والحنين: التجربة القصصية لمجلة الأفق الجديد المقدسية، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله ـ فلسطين، 2000.

2ـ ناقشت هذا التعبير الرومانسي مناقشة موسعة في كتابي: فلسطين في القصة القصيرة الأردنية، دار أزمنة واللجنة الوطنية العليا لاحتفال عمان عاصمة للثقافة العربية، عمان، 2002، فصل: الخروج من الجنة.

3ـ خيري دومة، القصة القصيرة ومتعة القراء الجدد، في: أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، تحرير ومراجعة محمد عبيد الله، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 2011، ص274.

تمهيد

(1)

يعد محمود شقير واحدا من ألمع كتاب القصة القصيرة العربية المعاصرة، تشهد له بذلك –دون أية مبالغة ـ رحلة إبداعية طويلة تجاوزت نصف قرن من الكتابة والفاعلية. وقد انطلقت تلك الرحلة مع ظهور قصته (ليل ولصوص) فـي منتصف شهر آب عام 1962 على صفحات مجلة (الأفق الجديد) المقدسية التي لها الفضل فـي التعريف به، وبعدد آخر من القصاصين الفلسطينيين والأردنيين، ممن عرفوا باسم (جيل الأفق الجديد)، وقد تفاوت اهتمامهم بالقصة بعد توقف المجلة، فبعضهم انصرف عنها إلى اهتمامات سياسية أو أدبية أخرى، وبعضهم هجر الكتابة وغاب فـي مجاهيل الحياة. أما محمود شقير فقد واصل رحلته فـي السنوات والعقود التالية، رغم أنها لم تخل من اهتمامات سياسية والتزامات نضالية وحزبية، كان يمكن أن تشغله أو تصرفه عن القصة القصيرة، لو لم يكن إيمانه بالإبداع والكتابة إيمانا مخلصا، نابعا من تكوينه وثقافته، ولو لم يكن لديه تلك القدرة النادرة على فصل السياسي اليومي عن الإبداعي اللاوقتي. وربما هذا بعض ما مكّنه من مواصلة الرحلة الصعبة، فكان من حصادها عشر مجموعات تنتمي إلى نوع القصة القصيرة الذي يعنى به كتابنا هذا. بالإضافة إلى رواية واحدة تحمل عنوان (فرس العائلة) صدرت عام 2013، وخمسة كتب مهمة فـي أدب اليوميات والمذكرات والشهادات، يتصل قسم بارز منها بحياة الكاتب فـي مدينة القدس، ولا تكاد تبعد عن إبداعه إلا لتفسر بعض جوانب الحياة المرة والحلوة التي عاشها شقير فـي الوطن المحتل أو فـي المنفى. ويجدر بنا أن لا ننسى عنايته بثقافة الطفل التي أنجز فيها ما يزيد على عشرين عملا قصصيا ومسرحيا.

ولم تكن رحلته تلك رحلة «كمية» عددية، وإنما هي رحلة «نوعية» متميزة، بدا فيها شقير رائدا تجريبيا يدرك أهمية الإبداع المختلف الجديد، ويعي تمام الوعي قلق الإبداع، ويكتوي بجمرته المتوقدة، وهو ما ظهر في تطور أسلوبه القصصي من مرحلة إلى أخرى، ومن بحثه الذي لم يتوقف عن أشكال وأساليب جديدة تمكّنه من الإضافة إلى تجاربه وإلى رصيده الإبداعي في كل مرحلة من مراحل تجربته الإبداعية المتميزة. فقد كان سباقا في مرحلة (الأفق الجديد) إلى شكل القصة الواقعية التي أخرجت الكتابة القصصية (في فلسطين والأردن) من المناخات الرومانسية التي سيطرت عليها في خمسينات القرن الماضي، ولم يلبث أن انتقل إلى شكل القصة القصيرة جدا، فكانت مجموعته (طقوس للمرأة الشقية) عام 1986 علامة تجريبية مهمة شكلت أنموذجا للكتابة الجديدة وللتجريب ولنوع لم يستقر بعد من أنواع القصة القصيرة. وواصل كتابته في هذا اللون حتى أفضى به التأمل الإبداعي وضرورات التعبير عن رؤى وأفكار جديدة إلى تطوير هذا الشكل إلى شكل (المتوالية القصصية) الذي انبنى عنده من لبنات صغيرة في شكل قصص قصيرة جدا، حوّلها إلى وحدات سردية صغيرة، تتراصف وتتنامى لينشأ منها بناء متصل متناسق هو ما أسميناه (متوالية قصصية)، تختلف عن القصة القصيرة «الصرفة» وتختلف عن النوع الروائي بخصائصه المألوفة. كما جرب ـ قبيل كتابة المتوالية ـ كتابة القصة القصيرة الساخرة مما ظهر في مجموعتيه: صورة شاكيرا، وابنة خالتي كوندوليزا، فكانت تنويعا مكّنه من معاينة الواقع الفلسطيني والعالمي بروح إبداعية تجمع بين المتعة الفنية والوظيفة النقدية.

(2)

ولد محمود شقير في منتصف شهر آذار عام 1941 في قرية السواحرة بجبل المكبر، جوار مدينة القدس، حيث تقيم عشيرة الشقيرات التي يتحدر منها. وكانت قبيل النكبة ما تزال تعيش حياة بدوية ـ ريفية يختلط فيها الرعي وتربية الماشية بشيء من العمل الزراعي. ولكن قربها من جارتها المدينة (القدس) كسر ـ إلى حد ما ـ عزلة نمطها المعيشي، وذلك بما أتاح لها الاتصال

المحدود بالمدينة من تغير غير منظم، ولكنه تغير واضح يظهر في ميلها إلى تعليم أبنائها ، وإلى التأثر بالمستجدات السياسية، وبما يطرأ على أوضاع الوطن كله من تغيير، ليس في هذه السنوات الأخيرة قبيل النكبة فحسب، وإنما ابتداء من السنوات الأخيرة للحكم العثماني وظروف الحربين العالميتين وتأثيرهما على فلسطين بكل بيئاتها ، مرورا بمرحلة الانتداب البريطاني الذي بقي جاثما على صدر البلاد حتى نكبة فلسطين عام 1948.

درس محمود في مدرسة القرية نهاية الأربعينات والسنوات الأولى من الخمسينات وكان من مدرسيها داود عطية عبده ابن قرية السواحرة نفسها، وأستاذ اللغويات المرموق في عدد من الجامعات العربية بعد ذلك بسنوات، ويتذكر محمود شقير تحريض المدرس داود للطلبة على الهتاف لمصر وضد بريطانيا بعد ثورة يوليو 1952 في مثال مبكر لتسلل السياسة والعمل الوطني إلى حياة الطلبة واهتماماتهم.

يتذكر شقير أيضا حادثة مرافقته لجده وأمه إلى القدس عام 1947 وتزامن رحلتهم إلى دير الراهبات لمعالجة أخته المريضة مع حادثة تفجير فندق الملك داود الذي كان مقرا لإدارة الانتداب، وقد فجرته عصابة صهيونية بهدف تعجيل رحيل الإنجليز لتسريع الهيمنة الصهيونية على فلسطين، وإعلان دولة إسرائيل.

أكمل محمود دراسته في المدرسة الرشيدية الثانوية في القدس في خمسينات القرن العشرين (1954-1959)، ودخل عام 1954 أول دار للسينما في القدس لمشاهدة فيلم أجنبي اسمه سنوحي المصري وعمره ثلاث عشرة سنة. كما بدأ قراءاته الأولى التي أخذته تدريجيا نحو التكوين الإبداعي.

في منتصف عقد الخمسينات وفي العطل الصيفية، بدأ والده يأخذه معه إلى ورش العمل، وقد عمل الوالد في ورش لشق الطرق في أكثر من منطقة. أضاف له ذلك خبرة العمل المبكر والإطلالة على بيئات العمال الذين شكّلوا شخصيات واضحة في قصصه. وتغذى تعاطفه معهم بانضمامه لاحقا للحزب الشيوعي وتعميق مبادئه الاجتماعية، ومنها ما له صلة بالعمل والعمال والنضال في هذا الجانب الحيوي.

عام 1959 أنهى دراسته الثانوية، وتمكن بعيد تخرجه من الحصول على أول وظيفة في حياته، حيث عين معلما، وبدأ حياته التعليمية يوم 1959/10/11 مدرسا في قرية خربثا بني حارث التي تبعد عن رام الله ٢٥ كيلو متراً. وقد أسهمت هذه القرية مع قريته الأولى في تشكيل وعيه القروي الذي ظهر في قصصه الأولى، وقد أشار إلى هذه المرحلة في يومياته وشهاداته فقال عنها: «ومن المؤكد أن إحساسي بالقرية الفلسطينية الذي تبدى في مجموعتي القصصية (خبز الآخرين) نابع من هذه القرية التي أحببتها وأحببت أهلها» [1] . عمل في مدرسة قرية خربثا بني حارث مدة أربع سنوات (1959-1963) . وفي هذه المرحلة نفسها قصد جامعة دمشق، وسجل في جامعتها منتسبا في قسم الفلسفة والدراسات الاجتماعية، وكان عامه الجامعي الأول سنة 1960/1961، أي بعد مرور عام واحد على عمله في التدريس. وكان يسافر لأداء الامتحانات حسب نظام الانتساب دون أن يكون ملزما بالانتظام في الدوام. ومنها حصل على شهادته الجامعية في التخصص الذي لا يخلو اختياره من دلالة ومن أهمية في تعميق اتجاهاته الفكرية والأدبية. وفي عام 1961 وردت إلى مكتبة المدرسة نسخ من مجلة الأفق الجديد (1961-1966) وكان تعرفه إليها بداية طريق طويل مع الكتابة القصصية والإبداعية حتى اليوم. بعد مدرسته الأولى انتقل للتدريس في المدرسة الهاشمية الثانوية بالبيرة وبقي فيها ثلاث سنوات (1963-1965).

عمل من بعد في مدرسة الملك غازي الثانوية ومدرسة الأيتام الإسلامية في القدس، وكان من زملائه المدرسين فيها فتحي الشقاقي مؤسس الجهاد الإسلامي، الذي استشهد لاحقا في منتصف التسعينات على أيدي جهاز الموساد.

موت أخته أمينة عام 1965 أكثر الحوادث الشخصية أثرا في نفسه. ولا يخلو من الإحساس بالذنب، ويبدو في موقفه من موتها بسبب حمى النفاس، وربطه ذلك بالزواج الذي لم تكن تريده، ونقده للتخلف الاجتماعي، في صورة مراجعة ناقدة تكشف عن وعيه المبكر بمشكل المرأة في المجتمع الفلسطيني والعربي.

بداياته السياسية كانت نوعا من الإعجاب بالاتجاه القومي والاقتراب من حزب البعث، لكنه

انتظم رسميا في صفوف الحزب الشيوعي بتأثير من المرحوم محمد خالد البطراوي [2] الذي يكبره في السن، والتقاه أولا في مكتب مجلة الأفق الجديد، ثم تواصلت صداقتهما في رام الله، وانتسب للحزب عام 1965. وساعده هذا الانتماء تدريجياً على التخلص من رواسب الثقافة الريفية إلى حد كبير، ومكّنه من تطوير نظرة نقدية للمجتمع بأسره، بما فيه البيئة الصغيرة التي ولد فيها، دون أن يرتفع هذا النقد لدرجة الصدام، بل ظل يبرز في كتاباته ومواقفه على نحو معتدل. وقد عاش محمود شقير حزبيا ملتزما متطهرا يؤدي واجباته بإخلاص وتفان ونكران للذات. عاش مع الحزب مرحلة العمل السري تحت الاحتلال، ثم شهد حقبة من عمر العمل السياسي السري في الأردن بعد انتقاله إلى عمان، عمل ضمن كوادر الحزب الشيوعي الأردني، وكان عضوا في اللجنة المركزية للحزب لسنوات طوال، إلى جانب نشاطه النقابي في رابطة الكتاب الأردنيين التي انتخب فيها نائبا للرئيس وأمينا للسر وأمينا للشؤون الخارجية منذ عام 1976 وحتى إغلاقها بقرارٍ عرفي في نهاية الثمانينات.

نتيجة لحرب حزيران عام 1967 احتل الشطر المتبقي من القدس. وشهد شقير تجربة الحياة تحت الاحتلال، ورغم العمل السري وتدربه على التخفي، فقد تمكنت منه سلطات الاحتلال، وتعرض للاعتقال والسجن أول مرة بتاريخ 28/7/1969، بسبب نشاطه السياسي، وبتهمة مقاومة الاحتلال، فأودع في سجن المسكوبية في القدس، ثم نقل إلى سجن الدامون (على جبل الكرمل قرب حيفا) وأفرج عنه بعد **عشرة أشهر** بتاريخ 1970/5/27. والمرة الثانية التي عرف فيها السجن كانت عام 1974 عندما قبض عليه بتاريخ 1974/4/19 وبعد معاناة التعذيب والتحقيق أودع في سجن بيت ليد حتى أبعد إلى الحدود اللبنانية معصوب العينين بتاريخ 1975/2/28.

أقام في بيروت التي كانت تشهد فصولا من حربها الأهلية بضعة أشهر، ثم انتقل إلى عمان وأقام فيها ما يزيد على أربع عشرة سنة، ثم انتقل إلى براغ في تشيكوسلوفاكيا (السابقة) ممثلا للحزب الشيوعي في مجلة قضايا السلم والاشتراكية، وأمضى ما يزيد على ثلاث سنوات، ثم عاد إلى عمّان أوائل التسعينات حتى عودته إلى وطنه عام 1993.

عاد إلى وطنه من جديد مع أول فوج من المبعدين الذين سمح لهم بالعودة بعد توقيع اتفاق أوسلو، وعاد بتاريخ 1993/4/30، بعد غياب ثمانية عشر عاما منذ إبعاده في أواخر شباط 1975. عمل بعد عودته مديرا عاما في وزارة الثقافة الفلسطينية حتى تقاعده، وواصل نشاطه الحزبي في صفوف حزبه الذي تحول اسمه إلى حزب الشعب، وكان له نشاط صحفي وإعلامي، ومن مهامه ترؤسه لتحرير جريدة الطليعة مدة من الزمن، فضلا عن نشاطه الثقافي والاجتماعي الذي لم يتوقف. وهو يقيم اليوم في قريته التي صارت حيا من أحياء القدس، على بعد خمسة كيلو مترات من البلدة القديمة.

(3)

تبدو التجربة الحزبية والسياسية لمحمود شقير وعمله المتصل ضمن الحركة الوطنية منافسا شديدا لموهبته الأدبية وشاغلا له عنها أحيانا، ولكنه كان منجما للاتصال بالناس، وعاملا مهما في توسيع الأفق وإغناء التجربة السياسية والحياتية، وهو مما يلزم المبدع في كل حال. ولقد تمكن شقير مبكرا من الانفتاح على مصادر متنوعة في تثقيف نفسه، دون أن يقتصر على ما يستقيم مع انتمائه وحزبه، فقد رأى مبكرا أن الإبداع يحتاج إلى روح مختلفة وثقافة لا تخنقها الأدبيات الحزبية، ولقد مكّنه كل ذلك من المحافظة على توازن العلاقة بين إبداعه الأدبي وفكره السياسي، فنجا من الأثر المباشر للأيدولوجيا التي أثّرت سلبا على عدد كبير من أدباء تلك الحقبة، وأدرك مبكرا أن الإبداع القصصي حقل مختلف عن الأيدولوجيا، فأنقذ كتابته من أن تكون بوقا دعائياً سياسياً، وأبعدها عن الأثر المباشر للسياسة والحزبية. ولكن ذلك لا يعني تغييبا قطعيا للأثر الحزبي أو السياسي من ناحية الفكرة والرؤية، وإنما يعني الكيفية التي حرص من خلالها على إخفاء الصوت الأيدولوجي لصالح نبرة إبداعية تختلف أساليبها وطرائقها عن اللغة الأيدولوجية المباشرة.

إن تجربته في مقاومة الواقع المختل ومقاومة الاحتلال، وحرصه على أن لا يستنزف ذلك

شخصيته، أمر جدير بالانتباه. وهو مثال لما عاشه الأديب الفلسطيني من مكابدة قد لا تشبهها تجارب أخرى للكتاب في العالم. لقد ثقّف نفسه في ظروف صعبة جدا، واطلع على ما أتيح له من الآداب العالمية، وحرص على الإطلالة على مجالات أخرى تغذي تجربة الأدب؛ كالفن التشكيلي والسينما والمسرح. وتابع المجلات العربية واستثمر الإمكانات القليلة المتاحة، ليقطّر منها تجربة رفيعة جديرة بالاحترام.

جمع شقير مبكرا في منابع كتابته بين آثار الأدب ذي الميول الواقعية، وما يتضمنه ذلك من آثار الواقعية الاشتراكية. وتأثير الأدب الأمريكي والأوروبي، وخصوصا أرنست همنجواي وشتاينبك. فأتاح له ذلك أن يوسّع نظرته. ويتأمل نماذج رفيعة من مشارب مختلفة؛ فهو في الأدب ليس ابنا وفياً تماما للمدرسة المرتبطة بالاشتراكية وأحزابها وأنظمتها، وحسنا تمكّن من تجاوز الانحياز المفرد لمدرسة أدبية واحدة، فقد منحه ذلك نظرة أوسع، ومكنه من تطوير نبرة خاصة تجد أصولها ومنطلقاتها في مذاهب متنوعة، لكنها تجتمع في نسيج واحد هو نسيجه القصصي الخاص.

يقول شقير عن بداية اتصاله بالأدب الأمريكي: «ترددت بانتظام على مركز المعلومات الأمريكي الكائن في شارع فرعي قريبا من شارع صلاح الدين. اشتمل المركز على مكتبة تضم الكثير من الكتب باللغتين العربية والإنجليزية. استعرت منه كتبا وروايات قيمة، لأرنست همنجواي، أرسين كالدويل، وجون شتاينبك. اشتملت المكتبة كذلك على وفرة من الكتب الدعائية المكرسة لتشويه اليسار وللحط من قيمته وجدواه. ابتدأت قراءة همنجواي وأنا في الثانية والعشرين من العمر. تمنيت لو أنني قرأت له قبل ذلك بكثير. منذ القصص الأولى التي قرأتها له، منذ الرواية الأولى كذلك، شعرت أنني أمام كاتب قادر على جذب انتباه القراء. أعجبت بأسلوبه السهل الممتنع، وجملته السردية المبدوءة بالفعل في أغلب الأحيان، وطريقته الماكرة في التخفّي خلف النص وتقديمه للقارئ بأسلوب يبدو محايدا! وصل بي أمر الانشداد إلى أدب همنجواي وكذلك شتاينبك حد القيام بترجمة بعض قصصهما من الإنجليزية إلى العربية. ترجمت قصة بيت الجندي لهمنجواي وقصة الثعبان لشتاينبك ونشرت الترجمتين في مجلة الأفق الجديد»[3] . ويفيض شقير في بيان

ما استوقفه وأعجبه في أدب همنجواي «وحين قرأت قصص همنجواي القصيرة لفتت انتباهي تلك الأناقة غير المصطنعة في اختيار عناوين القصص (مكان نظيف جيد الإضاءة، رجل عجوز عند الجسر الخ..) وفي اختيار الجمل وأسلوب السرد المعتمد على التلميح الذي يأسر القارئ، ويعمل في الوقت نفسه على تنشيط مخيلته للمشاركة في إعادة تشكيل العمل الفني. همنجواي لا يقول كل شيء للقارئ! إنه كما رأى نقاد أدبه... يعمل وفقا لمبدأ جبل الجليد الذي ترى جزءا يسيرا منه فوق سطح الماء، وأما ما تبقّى منه فهو غاطس في أعماق المحيط» (4) . ولعل هذا الإعجاب قد انتقل على هيئة تأثيرات غائرة في أسلوب شقير حتى اليوم.

(4)

لماذا ازدهرت القصة القصيرة في الستينات وما بعدها، (قبل أن تنافسها الرواية) وبدت أكثر ملاءمة للتعبير عن الحياة الفلسطينية والعربية؟؟

عرض أستاذنا المرحوم إحسان عباس إلى هذه الظاهرة من اتساع القصة وانتشارها في تلك المرحلة، ورأى «أن القصة القصيرة أكثر مناسبة لطبيعة المجتمع العربي من سائر الفنون (وإذا كان الشعر منافسا لها، فإنه في شكله الجديد أخذ يفقد القدرة على المنافسة) وفي هذا المجال يمكن المقارنة بين الأقصوصة والرواية. فالثانية تتطلب من جملة ما تتطلبه لنجاحها عمقا مكانيا (كبعض روايات نجيب محفوظ) أو عمقا زمانيا (مثل مدن الملح لعبد الرحمن منيف)، وكلا العمقين الزماني والمكاني يعني في الحقيقة كيانا مركّبا لا تتيحه المدينة الصغيرة أو القرية، وهي الوحدة السائدة في البيئة العربية، ولذلك يسهل على كاتب القصة القصيرة أن يسلّط ثقافته على شخصيات وأحداث وقضايا لا تتحمل الإمعان في النمو والتطور بقدر ما تهيئه بيئته القريبة العمق وذكرياته المتصلة بها» (5).

ويكشف محمود شقير عن الأسباب التي وجهته إلى القصة القصيرة، بإرجاع ذلك إلى الظرف العام الذي أحاط بتكوينه ونشأته الأدبية، فكان ذلك: «جراء تضافر عوامل عدة متضافرة؛ بينها

تفتح وعيي على مجتمع فلسطيني دمّرته النكبة، وأوقفت فرص استكماله لحداثة بدأت تتشكل فيه. مجتمع لم يكن من السهل تجميع شتاته بعد الضربة المذهلة التي تعرض لها . وتبعا لذلك، لم يكن مجتمع الضفة الغربية بما فيها القدس وما يحيط بها من قرى ، بينها قريتي الأكثر التصاقا بالمدينة، يتسم بزخم وحراك كاف لتوليد أعمال مطولة ومتشابكة، كالرواية مثلا . كانت القصيدة والقصة القصيرة هما الأقرب إلى التحقق فـي تلك الأيام. وفـي الوقت نفسه، لم تكن ثقافتي وأنا فـي سن مبكرة فـي فترة الستينات من القرن الماضي، وهـي الفترة التي ابتدأت فيها مشوار الكتابة، تؤهلني لكتابة ما هو أبعد من القصة القصيرة. ولم تكن القصة القصيرة أمرا قليل الأهمية آنذاك. ثم إن قراءاتي المستمرة للقصص القصيرة العربية والأجنبية فـي الصحف والمجلات، كانت محفزا لي لكتابة القصة القصيرة. وحينما ظهرت مجلة (الأفق الجديد) المقدسية أوائل الستينات من القرن الماضي فـي القدس، وكان ترحيبها بالقصة القصيرة مؤكدا مثل ترحيبها بالقصيدة والمقالة النقدية، فقد وجدتني أنحاز إلى كتابة القصة القصيرة، وأواصل الاهتمام بقراءتها وبمتابعة ما له علاقة بها » (6).

كانت المناخات العامة إذن تتطلب القصة القصيرة للتخفيف من غلواء الشعر، لنقل صور من الأحداث والتفاعلات التي تبعت النكبة، ولم تكن الأجواء قد تهيأت بعد لانتشار الرواية وهيمنتها اللاحقة. ولقد تبنت مجلة (الأفق الجديد) فن القصة القصيرة تحديدا، وعنيت به عناية خاصة، واستقطبت وشجعت محمود شقير ومجايليه من الأدباء الشبان الذين جاء ظهورهم فـي ظلال مجلة (الأفق الجديد) ظهورا تلقائيا معبرا عن الحاجة إلى نوع من الكتابة السردية المعبرة عن تحولات الحياة الفلسطينية، وعن تأثيرات النكبة التي لم تجد سبيلا ملائما للتعبير بعد هول الصدمة حتى أوائل عقد الستينات.

الهوامش

1– محمود شقير، مديح لمرايا البلاد، دار الجندي ، القدس، ط 1 ، 2012، ص 102 ـ 103.

2ـ ذكر شقير هذه المعلومة عرضا في كتابه: (مدن فاتنة وهواء طائش). وهو يتحدث عن رام الله : «في زمن مضى كنت أقضي ساعتين أو ثلاثا من بعض أيام الأسبوع، وأنا أتمشى في شوارع المدينة بعد المساء، صحبة صديقي الناقد محمد البطراوي الذي دلني على الطريق إلى الحزب». ص18.

3ـ المصدر نفسه، ص171.

4ـ المصدر نفسه ، ص172.

5ـ إحسان عباس، دراسة في مقدمة كتاب: القصة العربية أجيال وآفاق، كتاب العربي، الكويت، ط1، 1989، ص10.

6ـ محمود شقير، شهادة: أنا والقصة القصيرة جدا، في الكتاب المشترك: القصة القصيرة جدا، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، فلسطين ، ط1، 2011، ص67-68.

الفصل الأول

الواقعية التسجيلية

القرية الفلسطينية وأصداء الأحداث الكبرى

الواقعية التسجيلية:
القرية الفلسطينية وأصداء الأحداث الكبرى

مدخل

صدرت المجموعة القصصية الأولى لمحمود شقير المعنونة بـ (خبز الآخرين) أول مرة عن دار صلاح الدين في القدس عام 1975. ولكن تاريخ نشر هذه المجموعة لا يعبّر عن زمن كتابة قصصها، فقد كتبت تلك القصص في النصف الأول من ستينات القرن العشرين، ثم وجدت طريقها إلى النشر على صفحات مجلة الأفق الجديد المقدسية (1961-1966)، باستثناء قصة واحدة هي القصة التي تحمل عنوان: (البلدة القديمة) فقد كتبت عام 1968 بعد نكسة حزيران واحتلال القدس عام 1967، ولذلك جاءت متفاعلة مع الكارثة التي حلت بالقدس، كما سيتبين في وقفتنا اللاحقة مع هذه القصة المهمة في مسيرة الكاتب ومسيرة القصة الفلسطينية المعاصرة.

وتفيدنا مقابلة القصص المنشورة ضمن المجموعة القصصية مع القصص المنشورة في المجلة بملاحظة غياب بعض القصص عن الظهور مجددا في المجموعة؛ من هذه القصص الغائبة أول قصة نشرها شقير في المجلة وتحمل عنوان: (ليل ولصوص)[1] وقصة ثانية بعنوان: (الرحيل)[2]. أما القصة الأولى فقد استبعدها الكاتب بعامل النقد الذاتي، إذ لم يعجبه أسلوبها

ولا طريقتها في تصوير المحتلين بصورة (اللصوص) فما حصل هو جريمة كبرى أعقد بكثير من التصوير البسيط الذي عمد إليه في قصته الأولى [3] . أما قصة (الرحيل) فلم يُعْثر عليها وقت الإعداد لنشر المجموعة الذي تزامن مع اعتقاله وسجنه ثم إبعاده من الأرض المحتلة، ولم يتمكن الناشر من ضمها إلى المجموعة لهذا السبب الاعتباطي. وفي رأيي أن القصتين جديرتان بأن تظهرا مجددا في مجموع أعمال الكاتب، إذ تمثلان مرحلة مبكرة في إنتاجه وفي تاريخ القصة القصيرة الفلسطينية.

السرد والتوثيق: معالم القرية الفلسطينية

تحمل مجموعة (خبز الآخرين) بصمات النصف الأول من عقد الستينات من القرن الماضي، وتؤرخ ـ سرديا ـ لأحوال المجتمع الفلسطيني، وفق تجربة الكاتب ونشأته وحياته المبكرة في الريف القريب من القدس، وفي القدس نفسها، ثم في رام الله وقراها التي عمل فيها مدرسا أوائل الستينات. وتقدم بشكل مجمل صورا ولقطات قصصية من أجواء القرية الفلسطينية في عقدي الخمسينات والستينات، مع مقدرة لافتة مبكرة على التقاط حركة التحول في المجتمع الفلسطيني، سواء من ناحية حياته الذاتية الداخلية، أو تأثر تلك الحياة بالمؤثرات الخارجية (الانتداب البريطاني، ثم الاحتلال الصهيوني) وما خلفه ذلك من إخفاقات وإعاقات لم تتح لذلك المجتمع أن يتطور تطورا طبيعيا كبقية المجتمعات العربية والإنسانية.

أما الطابع العام لهذه القصص، فهو تصوير جوانب من القرية الفلسطينية في تلك المرحلة بأسلوب يجهد أن يكون واقعيا، دون أن يتخلص من ذيول الرؤية الرومانسية التي كثيرا ما ارتبطت بالريف والقرية. أي أن القصص جاءت مواكبة للمادة المختارة من الواقع القروي، دون أن تذهب بعيدا في التحليل أو ربط النتائج بالأسباب وبأية عوامل مؤثرة. الجوهر هو تصوير الواقع بشكل شبه وثائقي، ولكن بمادة مختارة يترك انتقاؤها وصياغتها تأثيرا طاغيا في نفس القارئ.

وهذه البداية تعطينا خيطا مهما في هذه التجربة: التأثر بالواقع والانطلاق منه، فالكاتب لا

يذهب بعيدا عما خبر وعرف، ولا ينطلق من مدى بعيد عن خبرته ومعرفته المباشرة. القصة القصيرة في مثل هذا الحال، لا تولد من المتخيل أو المتصور، بل تواجه «اللحظة الراهنة»، وتنطلق من الواقع الفعلي، فتقترب من النسيج الاجتماعي والإنساني الفلسطيني لتجتهد في قراءته وتسجيل صور مهمة منه، وإذ ذاك تغدو الكتابة القصصية سبيلا للمعاينة والاكتشاف والتوثيق، بما توفره من عنصري المنظور والمسافة اللذين يسمحان بمعاينة بعض تفاصيل الواقع المعيش المحيط بالكاتب.

أما قيمة التصوير الوثائقي للواقع في تلك المرحلة، فتتأتى من أنه يبدو خطوة مهمة جسّرت الطريق نحو مرحلة الكتابة الواقعية، وجاء ذلك امتدادا فنيا لبدايات ومحاولات قصصية على يدي عدد قليل من قصاصي الخمسينات مثل: نجاتي صدقي، وأمين فارس ملحس ممن حاولوا مبكرا تجاوز الرؤية الرومانسية التي غلب عليها التعبير العاطفي واكتفت بصورة «الفردوس المفقود» من دون أن تواجه واقع ما بعد النكبة مواجهة تليق بأوجاعه وتحولاته. ولكن الانتقال الحاسم من الرومانسية إلى الواقعية كان إحدى بصمات جيل (الأفق الجديد) وفي مقدمته محمود شقير الذي تميز بالتزامه الواقعي من جهة، وبمقدرته على التنويع والتجريب والتجديد في مختلف مراحل تجربته الأدبية.

أما القرية ـ في خبز الآخرين ـ فهي قرية موصوفة غير مسماة، فالقاص لا يسمي قرية بعينها، وإن كنا نرجح أن قريته هي المقصودة غالبا، القرية التي خبرها وعرفها في طفولته وصباه، واحتفظ بسلسلة غنية من حوادثها ووقائعها وصورها حتى سنحت الفرصة لتوثيقها ـ سرديا ـ في مجموعة من القصص المتميزة، إلى جانب القرى القليلة التي عرفها في جولاته الصيفية مع والده، أو القرى التي عرفها عندما بدأ عمله في التدريس بعد الدراسة الثانوية. أما المدينة التي تحضر في مواجهة القرية، فهي مدينة القدس في المقام الأول وفي العدد الأكبر من القصص، كما تحضر مدينة رام الله في قصص أخرى، في مقابل قرية قريبة منها، ويبدو أن هذا الخط التنويعي قد جاء متأثرا بسيرة الكاتب نفسه، عندما انتقل من القدس ومحيطها إلى رام الله، فعمل معلما في بعض قراها، وكتب في مناخها طائفة من قصصه. وهو يسكت عن اسم المدينة في القصص ذات الطابع الاجتماعي، ولكنه يسميها في القصص المرتبطة بتصوير أثر الاحتلال، كما في قصة: (البلدة القديمة) وقصة: (متى يعود إسماعيل).

هذا الحذف القصدي للتسميات في قصة «واقعية» عربية ـ فلسطينية لا يبدو أمرا غريبا، بل هو تعديل اقتضته الحواجز الاجتماعية آنذاك، ومرده الصريح فعل «الرقابة» الذاتية المتأثرة بالرقابة الخارجية، وبعدم إمكانية تسمية الأماكن والشخصيات والأشياء بمسمياتها في مجتمع ضيق محدود، يخاف من العيب الاجتماعي، ويأبى الاعتراف بالحقيقة ومواجهتها.

الفقر في القرية

تضيء قصة (نجوم صغيرة) واقع الفقر في القرية، حيث تنفتح على صورة أسرة فقيرة، معيلها الأب أبو وليد يعمل خارج القرية، ويأتي عبد المعطي شقيق زوجته يسأل عن مكانه ليلتحق به. إنه موسم الهجرة إلى المدينة بعدما ضاقت سبل العيش، وتبدو حالة المرأة والبيت والقرية بائسة تماما، فالمرأة تدعو أخاها ببرود دون تشدد لشرب الشاي، ولكنه يمتنع عن إجابة دعوتها ربما لأن أسلوب الدعوة يخفي ما يعرفه الطرفان، وتغضب الأم من طفلها عندما يتدخل ويشدد الدعوة لخاله، فذلك قد يخرج الأمور عن مسارها، ويتسبب لها في الحرج الشديد، الطفل وليد لا يعلم أن البيت يخلو تماما من مادة السكر اللازمة لإعداد الشاي. الطفل يحلم هو الآخر بالشاي، وتشبثه بالضيف الطارئ هو بحث عن نصيبه هو، ذلك النصيب الموسمي في أجواء البؤس والفقر، ولذلك تقول له أمه مؤنّبة: «اترك هذه العادة كلما جاءنا واحد تتعلق به تريد أن تملأ بطنك» (4).

وعندما يذعر الطفل منها ويفر يكسر زجاجة المصباح، وعلى بساطة الخسارة فإن الحاجة تعاظم منها، فليس في البيت نقود لشراء زجاجة رخيصة. وعندما تتوجه المرأة إلى جارتها تكتشف أنها مثلها لا تملك شيئا، فالفقر يكاد يشمل البيوت جميعها بدرجة متقاربة. أما صاحب الدكان فيبدو ـ في هذه الحالة ـ «برجوازيا» كريها يمارس الغطرسة والتحكم في رقاب الرجال: «كان يحس أنه أعظم من سلطان تركي، إنهم تحت تصرفه، وبوسعه أن يسخّرهم لخدمات جزئية كثيرة ما داموا يستدينون من دكانه كل ما يحتاجون إليه، ولا يدفعون في المواعيد المحددة»(5). وعندما ترسل الأم ابنتها لاستدانة زجاجة مصباح نمرة اثنين (نوع مشهور من زجاجات مصابيح الكاز) يطرد البنت ولا يعطيها شيئا. ورغم هذا الفقر المتراكم فإن القصة تجد منفذا نحو الأمل وتشق نافذة متفائلة، عبر طقس الاستمطار الذي يمارسه أطفال القرية،

تنضم لهم البنت (خميسة) وهي في طريق عودتها دون أن تحصل على زجاجة المصباح. طقس الاستمطار جاء مضادا فيما يحمله من أمل للجوّ البائس الفقير الذي رسمته القصة. يدور الأطفال في شوارع القرية ويغنون «أم الغيث» يطرقون أبواب البيوت فتضع النسوة كميات ضئيلة من الطحين في صحنهم، ويبدو التفاعل جماعيا مع هذا الطقس باستثناء موقف (أبو موسى) صاحب الدكان فهو يطرد الأطفال ولكنهم لا يعبأون به. تنتهي القصة نهاية متفائلة إذ تتدبر المرأة الأمر، وتتدبر بديلا عن المصباح عبر شعلة صغيرة تثبّتها بقليل من العجين كي لا ينام الأطفال في العتمة، يفرحون لهذا الضوء الشحيح والرمزي الذي يشكل مع الحلم بالمطر وطقس الاستمطار، مناخ التفاؤل المقاوم للعتمة والفقر وسواد الأيام والليالي في عالم القرية الفقير البائس. ورغم إحساسنا بقدر من تنميط الشخصيات وقسر بعضها للتعبير عن الوعي الأيدولوجي (كتنميط صاحب الدكان بصورة البرجوازي السيء وهو في الواقع ليس إلا أقل فقرا من الآخرين). فإن القصة تمتلك مشروعيتها التعبيرية في وعيها المتفائل، وفي تعبيرها عن عالم الريف الفلسطيني وكفاحه المرير من أجل العيش.

واقع العمّال

وتضيء قصة (اليوم الأخير) قطاعا آخر من معاناة القرية، فالأب يعمل في ورشة بناء في المدينة، أي أنه انضم إلى غيره من القرويين الذين تحولوا إلى وقود لورش المدينة وأعمالها وأشغالها، غادروا حقولهم الفقيرة التي تنتظر مواسم المطر، وبدأوا يحاولون تغيير نمط حياتهم، أو بدأ هو يغيرهم تحت إلحاح ضرورة العيش وثقل الفقر وقلة فرص العمل في القرية. ثمة ما يمكن أن نستنتجه عن النمط المعيشي الريفي في اعتماده على الطبيعة وهباتها، وهو نمط لم يعد كافيا في ضوء التغيرات والتحولات الجديدة، وفي ضوء انحباس المطر وشح الموسم. لقد خذلتهم الطبيعة التي كانوا يستندون إليها في عيشهم وينتظرون خيرها، وحين ذاك بدأ التغيير غير المدروس بطيئا أحيانا متسارعا أحيانا أخرى، ولكن دون أن يكون لهم إرادة ذاتية أو اختيار أو تخطيط، وقد يفضي بنا هذا الفهم إلى تأييد صورة «الضحية» التي يظهر عليها الريفي في معظم هذه القصص. فهو ضحية ظرفه العام، وضحية شروط حياته ومحركاتها الأساسية، وحين تحرّك باتجاه المدينة لم يكن مزودا بما يكفي من أدوات المواجهة، وكان امتحان التكيف

مع شروط المدينة وصعوباتها امتحانا عسيرا؛ فالمدينة غير مستعدة لمساعدته على التكيف، عبر ميلها إلى الاستهانة به، وعدم الترحيب بمجيئه، واستغلاله في حال احتاجت إلى خدماته. وهو ـ من جانبه ـ متوجس منها، خائف من انقضاضها عليه، غير واثق من نشوء علاقة متصالحة أو متفهمة مع هذا العالم الغريب.

تقدم القصة حكاية نموذجها (الرجل العامل) من خلال تصوير بيته القروي وأسرته الصغيرة التي تنتظر عودته إلى البيت، فاليوم هو يوم الخميس الذي تحظى الأسرة برجوعه إلى البيت، «ينفتح زمن القص بصيغة الماضي دالا على زمن الوقائع، ابتداء من الصباح في القرية، حيث الديك وصياحه المرتبط بواقع القرية، والمرأة التي تتفقد دجاجاتها وتوقظ طفليها (أمينة، طاهر). ويبدأ حضور الأب يتكثف عبر الحديث عن غيابه، ومع تقدم الزمن يزداد الانتظار حدة وتوترا، حتى يبلغ قمته عند المساء (موعد حضوره المعتاد). الابن يلبس ثيابا نظيفة، ويرقب الطريق مستحضرا صورة والده في كل المرات السابقة. تأتي سيارة غريبة (سيارة نقل الأموات) فالأب قد سقط عن العمارة بسبب انقطاع الحبل، وتنتهي القصة بفقرة تعبيرية حيث يتكرر ذكر الحدأة التي هاجمت الدجاجات أثناء النهار، دلالة على الفعل العدواني: «كان الليل يركض في أزقة القرية بعنجهية، وزأرت السيارة، واندلعت من عينيها البليدتين أضواء طويلة راحت ترقص بجنون عبر الأرض الشاسعة، وكانت حدأة مخيفة تطوف فوق بيوت القرية». النهاية التعبيرية دالة حينما تومئ إلى الخطر الذي يتهدد القرية/ العمال، فما حدث ليس أمرا فرديا، بل هو متعلق بالطبقة كلها، وهو تهديد لها أيضا، إنها إشارة إلى عدوانية المدينة ممثلة في أصحاب العمل وطبيعة ما يقومون به من مشاريع وأعمال على حساب حياة العمال، وتفعيل هذه الدلالة هو الذي جعل عنصر الحزن ينحسر، ليظل في حدود معقولة لا تطغى على الدلالة الواقعية»[6].

وتحاول القصة أن توظف رموزا بسيطة كرمز الحدأة (طائر) التي تتطير أو تتشاءم منها المرأة بما يذكرنا بثقافة التطير في هذه البيئة. ولكنها تكتسب دلالة أوسع بإضافة البعد العدواني القادم من المدينة، في ظل تحول الفلاحين إلى عمال. ويحسب لشقير ذلك الجهد الذي بذله في التحول ما أمكن من حدود القرية واعتباراتها، إلى اعتبارات جديدة من مثل دور العمال ومعاناتهم إلى

جانب طبيعتهم القروية، ولعل هذا المنحى إحدى الإشارات إلى التقدم نحو القصة الواقعية والخروج النسبي من المنظور الرومانسي للريف، كما كرسه الأدب العربي بعامة وكرسته القصة الفلسطينية حتى ذلك الحين.

وتظهر القصة مكانة الأب في المجتمع الريفي ومدى الحاجة إليه، بل يبدو الأب هو البطل الرئيسي للقصة رغم أنه لم يحضر إلا في الغياب، الغياب في العمل في بداية الأمر، ثم الغياب الأبدي بعودته محمولا في السيارة الغريبة التي تسلم جثته ثم تعود أدراجها منسلّة من القرية لتتركها لليلها الطويل، وما من إشارة إلى أية حقوق للعامل المغدور رغم حاجة أسرته، رغم أنه خسر عمره وشبابه في ورشة البناء. إنها صورة أخرى من صور معاناة العمال في جو من ربط هذه المعاناة بعالمهم القروي والأسري، بالأطفال والزوجات والأهل المنتظرين، مما يضفي على القصة جوا فادحا من المأساة ذات المنزع الواقعي وليس الرومانسي.

أهل البلد: تحوّلات ومشاجرات

تقدم قصة (أهل البلد) صورة من صور القرية، في مجتمعها التقليدي وشخصياتها الاعتيادية: «كانت حرارة الصيف تغلّف القرية بالفتور وظلال الجدران معلنة انتصاف النهار، والمختار يتهادى في قنبازه فيما هو يقترب من رجال يتحلقون لائذين بالظل..بعضهم يلعب السيجة والآخرون يراقبون أو يغطّون في النوم..» [7].

تلخّص الصورة الابتدائية بيئة القصة، كما تنبئ بشيء من خلفياتها، فالرجال متبطحون في ظلال الجدران منتصف النهار لا يشغلهم عمل، ولا يحركهم شأن من الشؤون. ثمة استرخاء تلقائي ينم عن شيء من التواكل على الطبيعة، وعلى ما تقدمه من عطاء موسمي، ويتبع ذلك نوع من الكسل والتراخي غير المنتج، ويتخلله قدر من الفقر والبؤس والجهل. ونلتفت إلى صورة المختار بلقبه وملابسه (القنباز) تمييزا له عن غيره، ومع أنه يجيء آخرا، فإنه يقود المتبطحين إلى حالة نميمة جماعية. ومن حديث النميمة تتوضح خيوط القصة، فثمة رجل من أهل القرية وضعه الجميع في دائرة الاستبعاد والهجاء، لأنه لم يبد رد الفعل المطلوب (ريفيا) تجاه تعدي رجل آخر (من القرية نفسها) على زوجته أثناء جمعها الحطب من ظاهر القرية. تكشف القصة

عن بعض الطبائع المسكوت عنها، كالتشفي المريض بالآخرين، وبالضعفاء منهم على وجه الخصوص، وتكشف آفة النميمة والتلهي بمصائب الآخرين، فالحديث الجماعي يبدو نوعا من التشفي أكثر مما يظهر حرص المتحدثين على معالجة المشكلة.

وتضيء القصة أيضا النظرة الريفية للمرأة بوصفها رمزا للكرامة والمروءة وعنوانا للشرف، كما تكشف عن المنظومة الشفاهية التي تُتداول عبر استعادة حكايات مشابهة، وإجراء نوع من المقايسة القصصية التي تقتضي تكرار الفعل أو العقاب، وفق ما يرضي الجماعة ويراعي اعتباراتها. ويتبين لنا امتدادا لذلك أن المنظور الريفي لا يؤمن بالمحكمة، ولا بالنظام المدني للتقاضي وحل المشكلات، ولذلك يسخر الرجال المجتمعون من الرجل الذي تسامعوا بأنه اشتكى غريمه ولجأ إلى المحكمة. ما زالت القرية وفية لقانونها العشائري، ولأخذ المرء حقه بنفسه، عبر الانتقام الشخصي والتنكيل التام بمن يخترق دائرة كرامته أو شرفه. فالرجل الذي غدا هدفا للهجاء جلب لنفسه مزيدا من الذم بعد أن لجأ إلى المحكمة، فأهل البلد ـ كما جاء على لسان أحدهم ـ يقولون: «والله لا يصل إلى المحكمة إلا الرجل الرديء». ويستشهد أحدهم بفعل رجل آخر، في حادثة أقدم، بأن (الجراش) استخدم البارود دفاعا عن شرفه ولم يلجأ إلى المحكمة، أما التفسير حسب أحد المتحدثين، فتفسير اقتصادي: «يا خوي الجراش إن قتل رجال يقدر يدفع ديتهم..أما هذا مسكين لا فوقه ولا تحته»[9]. فعادة القتل موجودة وكذلك الدية، ولكن لكل ذلك أبعادا مادية تترتب عليها. وثمة أصوات تحمّل المرأة المسؤولية: «العيب عيب المرأة...». وليس المهم هو هذه الأحداث وإنما ما تدل عليه من مقدرة القصة على التقاط ثقافة المجتمع القروي من جهة ومحاولة التعبير عن التغير والتحول من جهة ثانية. فالقرية كما هو واضح في حالة تحول وتغير، فثمة محكمة بدأ بعضهم يلجأ إليها، وإن تكن النظرة إليها مشوهة ومرتابة. وثم تغير في المجتمع النسوي، فعزيزة كما تصوّرها القصة امرأة قوية (شبيهة باسمها الذي سمّتها به القصة كنوع من الدفاع الضمني عنها) وهي التي استدرجت الشاب عواد لتحقق رغبتها في ضوء وجود زوج ضعيف تزوجته مرغمة. ولكن لم تكتمل المسألة في ظل البيئة المفتوحة التي لا تتيح خصوصية لأحد، فقد كان خالد العلي الخارج إلى المرعى بالمرصاد ورأى كل شيء. ولما لاحظته المرأة اضطرت للصراخ والتظاهر بهجوم الشاب عليها. ولقد

تشاجرت دون خجل مع أم عواد التي اتهمتها باستدراج ابنها في مشاجرة علنية صارخة أمام الجميع، وكأنها تتعالى على تعاليم القرية وتحتقرها. وأما الزوج فقد صوّرته القصة شديد التأثر والجراح، ولكنه عاجز أيضا وليس لديه نية لقتلها أو معاقبتها؛ لعجزه عن ذلك؛ واقعيا بسبب فقره وعائلته وحاجته إلى عزيزة، ونفسيا لخوار وضعف متأصلين في شخصيته. ومع ذلك فهو يبدو مثيرا للشفقة: فهو رغم ذهابه إلى المحكمة لم يحاكمها بعد ولم يجرؤ على سؤالها. فقد سمع القصة من الآخرين وليس منها. وعندما يقرر مواجهتها وسؤالها تكون المواجهة مثيرة للشفقة، تظهر رغبته في أن تطمئنه بأي كلام يُنيم شكوكه، ويخلّصه من أزمته النفسية، وهي مع إدراكها لذلك تبقيه في لجج القلق والاضطراب، تبرئ نفسها إلى حد، وتبقي قدرا من الشك عنده، كأنها تعاقبه على الارتباط بها، وتنتقم من شخصيته غير المقنعة لها، وتقدم له ما يليق بالشفقة وحدها وليس أكثر من ذلك.

ظاهر القصة البساطة لغة وأحداثا وتعبيرا، ولكنها تنطوي على قدر من التعقيد، يتأتى من تعقيد عالم القرية، رغم مظهرها البسيط البائس، فكأن القصة تحاكي القرية في بنائها وتركيبها. فتتظاهر مثلها بالبساطة والزهد، فيما تخبئ خلف هذا المظهر تعقيدا وتركيبا غير هيّنين.

ولامست القصة بعض ملامح التغير والتحول: منها أن المختار الذي يمثل نوعا من الزعامة التقليدية، قد تراجعت مكانته رغم قنبازه وسيطرته الظاهرية، فلم يعد له المكانة القديمة نفسها. المختار الجديد يشعر بذلك ويحلم بأيام جده: «وكان يحلم بأيام جده الذي كان يعبر أزقة القرية فوق صهوة جواده والرجال يحنون له الرؤوس بينما النساء يختبئن ذعرا حينما يبصرنه» [(10)] . وبذلك يمثل المختار الجديد بقايا نظام (المخترة)، ولكنه زمن أفوله وتراجعه ـ خلافا لزمن أقدم ـ كان له السلطة والمهابة، ومن مظاهر أفول هذا النظام أن النساء لا يتجرأن على الظهور أمامه وأمام الرجال فحسب، وإنما يتشاجرن ويتشاتمن بلغة علنية عنيفة، فيما يتدخل جاهدا لفض اشتباكهن دون أن يشعرن بهيبته أو قوته. ويستخدم هو الآخر شيئا من العنف اللغوي عبر التشاتم معهن لإخافتهن وإنهاء مشاجرتهن. ويعلّق المختار على هذا التغير

باستنكار (كماهو متوقع منه كرمز يجد قوته في استمرار النظام القديم): «كان المختار يروي للرجال المتحلقين حوله عن أيام زمان حينما كانت المرأة لا تجرؤ على رفع صوتها أمام الرجل، وإن قابلته في الطريق تذبل وتتضاءل وترمي رأسها في الأرض» [11] .

صورة المرأة وحضور الاختبار الجنسي:

وملمح آخر مشترك في قصص هذه المرحلة، يتمثل في حضور صورة «العائلة» بوصفها مكوّنا مهمّاً ومركزيا في المجتمع القروي. ولذلك كثيرا ما تظهر العائلة الصغيرة بأعضائها: الأب والأم والابن والبنت..ثم العائلة/ العشيرة. هذه الروابط مهمة وحاضرة في مجتمع قروي يبنى على هذه الوحدات، وليس على الأفراد المستقلين عن الروابط العائلية أو العشائرية، أو على التقسيم المهني أو الوظيفي.

وقدمت هذه القصص صورة للمرأة أمّاً وزوجة وعاملة. وألقت أضواء على معاناتها من أكثر من وجه، ويلاحظ أن القاص كثيراً ما وضع هذه المرأة في مواجهة اختبار الجنس، ربما بأثر من قراءاته في الأدب العربي الواقعي (يوسف إدريس ونجيب محفوظ على سبيل المثال). ولأن الامتحان الجنسي امتحان صعب يوفر موقف التوتر القصصي، ويكشف كثيرا من المسكوت عنه بالنسبة لمجتمع ريفي ما زالت المرأة فيه ميزانا لقيم الكرامة والشرف والشهامة[12]. ولذلك لم تخل أكثر القصص من مثل هذا الاختبار المشترك للرجل وللمرأة على حد سواء، وأثناء ذلك تتكشف بقايا العادات والتقاليد، وآثار الثقافة الريفية المستوطنة في نفوس أبناء ذلك المجتمع.

وتتشابه قصة (والنار ذات الوقود) مع قصة (أهل البلد) من ناحية قيام حبكتها على المرأة المتهمة في شرفها، مع تنويع في درجة الاتهام، فعزيزة في القصة الأولى تبدو مستدرِجة للرجل الشاب راغبة فيه، وإن ظهرت أمام أهل البلد بمظهر الضحية. أما حليمة الزوجة في قصة (والنار ذات الوقود) فتبدو ضحية حقيقية لشكوك زوجها فايز الذي يضطر للغياب عن البيت حيث يعمل عاملاً في إحدى ورش البناء. ويبدو أن القصة تومئ إلى بعض آثار غياب الرجل ، وما ينشأ عنه من مشكلات قد تقع في دائرة الشك، وقد تتجاوز ذلك أحيانا.

أما العبارة القرآنية (والنار ذات الوقود) فقد وظّفتها القصة أو استعارتها للدلالة على نار الشك المقلقة التي ترمي الرجل في دائرة من الصراع الذاتي ومن الكوابيس المزعجة. ومن دلالات هذا الشك الحارق تأكيد وظيفة المرأة ورمزيتها كموضوع للكرامة والشرف لا يعلوه رمز أو موضوع آخر. ويتعقد الصراع الداخلي عند الرجل حتى يقرر مواجهة المرأة وغريمه المفترض (عبد الحميد أحد أغنياء القرية غير المضطرين للعمل خارجها). وأما العقاب الذي يفكر فيه الرجل فهو العقاب المتوقع في «شريعة» القرية أو الريف: قتل المرأة الخائنة، فالشرف الرفيع لا يغسله أو يمحوه إلا الدم. وتتكون القصة في نسيجها العام من هواجس فايز وتهيؤاته والحلول أو المخارج التي يقررها ويرسمها مع ذاته. يدفعه قلقه المتزايد إلى مغادرة الورشة مساء ليترصد امرأته ويكتشف خيانتها، يختبئ بجوار بيته في انتظار أن يحصل ما يمحو شكوكه أو يحسمها. وهناك أيضا الكابوس الذي رآه عندما غلبه النعاس، وليس فيه إلا صورة عن الشكوك التي تملأ قلبه المضطرب. وبعد أن تشتد الأزمة ينتهي به الأمر إلى اختراع خطة بسيطة يكشف فيها امرأته كما يتصور، فيدق الباب في وقت متأخر من الليل ليمثل شخصية غريمه، فيعرّف عن نفسه جاهدا في همسه وتغيير صوته، وعندما يسمع صوتها من خلف الباب يدّعي أنه (عبد الحميد) متوقعا منها أن تفتح الباب تبعا لشكه، ولكنه يفاجأ بأنها أطلقت صيحة فزع واستنجاد من هذا الطارق الغريب. وحين ذاك يناديها مطمئنا بأنه (فايز) زوجها، فتستغرب وتتألم: لماذا يجيء بعد منتصف الليل مغيرا اسمه وصوته؟! فهمت كل شيء فكر فيه، وأدركت أنها كانت موضع شك واختبار. ينقلب الرجل في مثل هذا الحال إلى «حمل وديع» بعد أن تبين له براءة زوجته من شكوكه. ولكنه لا يعتذر عما فعله، وكأن من حقه أن يشك ويراقب ويتأكد، فالمرأة مجرمة حتى تثبت براءتها.

ولقد حاول الكاتب تغذية قصته بصورة حُلُميّة موازية متكررة هي صورة البدوي الذي يدب في الصحراء ليئد ابنته: «ورأى بدويا يأكل وجهه القنوط، يدب في صحراء جافة محرقة، يحمل بين ذراعيه طفلة مولودة، تصرخ باستجداء..وانطلق الرجل ببلادة، وحفر في الرمال حفرة، وقذف المولودة في جوفها..وأهال فوقها الرمل..وعاد كأنه جنازة» [13]. إنها صورة كابوسية متخيلة قادمة من التاريخ تبنتها القصة وكررتها غير مرة، لتقول إن الموقف من

المرأة قديم متأصل في وعي العربي، فهو لا يستريح ولا تكتمل كرامته المتوهمة، إلا بإهانة المرأة وتجريحها وربما قتلها في حال الخطأ أو الشك. وإذا كان فايز ـ في القصة ـ شابا عاقلا فضّل التأكد قبل الانسياق وراء شكوكه حتى آخرها، فإن آخرين تعميهم الشكوك عن أبسط الحقائق، فيرتكبون جرائم باردة مخففة العقوبات، ما زالت تمارس بدرجات متفاوتة في بعض المجتمعات العربية.

القرية في مواجهة المدينة

تبدو القرية التي قدمتها قصص شقير فقيرة بائسة في ملامحها الخارجية، وفي المعالم الوصفية التي رسمتها القصص، وفي محاولة رجالها ونسائها البحث عن سبل العيش خارجها في المدينة القريبة. وهي ـ رغم قربها المكاني/ الجغرافي من المدينة ـ تبدو بعيدة قصية من ناحية المسافة النفسية والاجتماعية، ومن ناحية الترحيب بالريفيين والريفيات الباحثين كيفما اتفق عن لقمة العيش النظيفة وتشيع في القرية أيضا ظاهرة الأمية حيث لا يتقن أكثر أبنائها إلا الاعتماد على أجسامهم التي تبدو هبة طبيعية يمكن أن توظّف في أعمال البناء والورش وما يشبه ذلك. والتعليم تبعا لذلك قليل ونادر، بينما الجهل أكثر حضورا وسيطرة. إننا أمام مجتمع قروي فلسطيني تعرض للتجهيل والإهمال في حقبة الحكم العثماني ثم في مرحلة الانتداب البريطاني الذي لم يعن بتنمية المجتمع الفلسطيني. وعندما حلت النكبة عام 1948 كان البؤس والفقر والأمية هي عناوين المجتمع القروي. إننا في هذه القصص مع نموذج لتلك القرى، ولكنه رغم كل ما تعرض له يبدو مجتمعا عصيا على الانكسار، بل إنه رغم شحوب التعليم وضعف الموارد، يبدو مجتمعا يتهيأ للتغير والتحول من الرعي والزراعة إلى العمل في أعمال جديدة لم يكن يقبلها في زمن سابق. إنه ناموس التغيير الذي يتسارع في ضوء الحاجات الاقتصادية وضرورات العيش.

ومن الصور الواقعية المستمدة من حياة شقير نفسه ـ مما يلقي ضوءا على هذه التحولات ـ اضطرار والده الذي كان مختارا لعشيرته، إلى خلع ثياب المخترة والوجاهة، والتوجه إلى العمل في شق الطرق، ولبس ملابس العمال (الخاكية) المتربة. ومرة في الأسبوع يعود إلى ملابس الوجاهة ـ يوم الجمعة ـ حين يذهب إلى القدس للتبضع والصلاة. «يغير أبي هويته من رئيس

ورشة بالملابس الخاكية المدعوكة، إلى وجيه قروي يرتدي القمباز والعباءة المقصّبة، وعلى رأسه كوفية بيضاء وعقال. يبدو بالوجاهة المستعادة ولو ليوم واحد كل أسبوع، كما لو أنه يحنّ إلى أيامه المنصرمة حينما كان مختارا للعشيرة» (14) . تنتمي هذه الصورة إلى النصف الأول من الخمسينات، وهي قريبة من المرحلة التي عبرت عنها قصص شقير ذات الطابع القروي، بل إنها تضيء تلك الصلات المتنامية بين البيئة القروية وبيئة المدينة القريبة. تلك الصلات التي قويت شيئا فشيئا وأسهمت في انفتاح هاتين البيئتين. وفي ضوء ذلك تبدو التغيرات الواقعية متكئة على الحاجة وتغير أنماط العمل، ولكنها لم تمر دون تضحيات ومشكلات. وأهمية قصص شقير وكتاباته أنها نجحت في التقاط أصداء مهمة لهذا المجتمع المتحول.

لقد رسمت قصص شقير صورة لتحولات القرية، ولصدامها مع جارتها المدينة، ولم تخف القصص ذلك الارتياب المتبادل؛ الفلاحون يظهرون أقرب إلى خائفين من المدينة، فهم محتاجون إليها لأسباب شتى، ولكنهم عاجزون عن دخول عالمها الغريب عليهم، ليس لأسباب تتعلق بهم وحدهم، وإنما يجابَهون أيضا بتلك النظرة المدينية التي لا تخفي استعلاءها غير المبرر، ولا تخفي «احتقارها» لعالم الفلاحين والقرويين، وكأنهم في مرتبة أدنى من مرتبة أهل المدينة. هذه النظرة الآتية من المدينة نفسها أعاقت دخول الفلاحين إلى المدينة وتفاعلهم مع قيمها وعاداتها. ومع وجود هذه الصعوبات والإعاقات، فإن التفاعل بين البيئتين لم يتوقف، حتى غدا في زمن متأخر تفاعلا مقلوبا على نحو غريب، أشار له شقير نفسه في كتاباته الجديدة: لقد بدأت المدينة تنوء تحت جمهرة القيم الريفية، فبدلا من أن تنتقل قيم المدينة إلى الريف حدثت تشوهات واختلالات أدت إلى إيقاظ القيم الريفية، وبعثها من جديد، وإلى تريف المدينة ورجوعها حتى عن قيمها المدينية الأصيلة (15) .

قدم محمود شقير صورة لمجتمع المدينة ـ من منظور قروي ـ فبدت المدينة مجتمعا مستغلّا للفلاحين والفلاحات، رغم ما يتظاهر به من أناقة ونظافة وتعليم. هذه العلاقة التي صورها شقير قد تبدو في ظاهرها تكريسا للصورة النمطية التي أشاعتها الواقعية الاشتراكية في تصوير البرجوازية والأثرياء بصورة بشعة غالبا. ولكن يبدو لي أنها عند شقير لا تخلو من انتقام ريفي لم يكن قد تخلص منه آنذاك. إنه نوع من دفاع الريفي عن نفسه عبر الكتابة، وعبر تحدي المدينة

والكشف عن نماذجها الأكثر سوءا، كما أنها النماذج المخيفة التي تسبب الأذى للفلاحين الزائرين لسبب أو لآخر، أما النماذج الإيجابية فلم نجد لها مثالا واضحا في قصص هذه المرحلة. ولعل هذا الصراع الصامت حينا، والصارخ في أحيان أخرى بين المجتمع البدوي ـ الريفي والمجتمع المدني، قد استمر طويلا ولم يخفت أو يتراجع إلا بعد النكبة وذيولها، ثم بعد النكسة عام 1967 بالنسبة للقدس وما حولها. ولم ينته تماما بعد ذلك، بل لعله وجد في الظروف التي كرسها الاحتلال ما يغذيه، نظرا لآثاره في تمزيق المجتمع وخلخلته، ونظرا لانغلاق المجتمع في الريف والمدينة معا، وللتطور المشوّه للمجتمع الفلسطيني بعامة بوصفه مجتمعا يعيش حياة غير طبيعية تحت الاحتلال، اقتضت منه أن يعود إلى بنية العائلة والعشيرة، وإلى إيقاظ القيم القبلية والريفية بغية تنظيم نفسه بنفسه، في ظل غياب الدولة التي تنظمه وتطوره وتعبر عنه.

المدينة ومحاولة انتهاك القرية

تلقي قصتا (خبز الآخرين) و(بقرة اليتامى) أضواء كاشفة على عالم القرية الفقير، وتضيئان محاولات أهل القرية للكفاح ومقاومة الواقع البائس، وتطرحان بقوة ـ إلى جانب ذلك ـ موضوع **العلاقة مع المدينة**، والنظرة إليها من خلال ما تتيحه زيارة المدينة ـ بغرض العمل أو التبضع ـ من فرصة التصادم والتواصل .

صورة المدينة ـ كما تقدمها هذه القصص ـ صورة قاسية مفزعة، تنطوي على كثير من القسوة والاستغلال، ولا تخفي النظرة السيئة المستهينة بالقرويين.

ففي قصة (خبز الآخرين)[16] تقصد الفلاّحة (بائعة العنب) المدينة لبيع شيء من إنتاج الموسم، وتحلم بتوفير بعض الاحتياجات الضرورية لأسرتها. تبدو المرأة الريفية امرأة مكافحة في المقام الأول، فقد تحملت أولا نظرة مجتمعها الريفي الضيق عندما استأجرت كرما لاستثمار منتوجه، واعتنت به حتى قطفت ثماره، وها هي في المدينة لتسويق منتجاتها من العنب القروي. تشير هذه الصورة إلى تحول جديد، فالتعامل مع المدينة لم يعد مقتصرا على الرجال وحدهم، وإنما أدت الحاجة والفقر إلى التهاون في هذه المسألة، والتساهل في خروج المرأة للعمل أو للبيع والشراء، وصار من المقبول أن تقدم إسهامها الممكن من أجل عيش أفضل. ولا شك أن في

خروجها ـ ورغم ما يصاحبه من مشكلات ـ فوائد كثيرة أقلها التعرف الذي يقلل العزلة بين عالمي المدينة والقرية. ورغم الموقف الحاد من مسألة الشرف في المجتمع الريفي، فإن خروج المرأة للعمل لا يبدو أمرا ممنوعا أو شديد الغرابة، تخرج لتحتطب، وتخرج لجلب الماء وبعض الأشياء، وتساعد في أعمال الحصاد وفي القطاف وغير ذلك من أعمال يمكنها القيام بها، أي أنها ليست حبيسة البيت في كثير من الأحوال، حتى ضمن دائرة القرية نفسها، وربما ساعد هذا الأمر على تقبل خروج بعض النسوة كبائعات أو عاملات في المدينة في هذه الفترة.

وعودة إلى الريفية البائعة في (خبز الآخرين) فإن الامتحان الذي تتعرض له يتمثل فيما قام به الرجل المدني الغني، عندما استدرجها بدعوى أنه سيشتري منها سلة العنب، ثم تبين أنه يريد عنبا آخر يوازي استغلالها جنسيا. ولما صدته بقوة فوجئت به يشتمها شتائم عنيفة، تكشف عن نظرته المحتقِرة لها لمجرد أنها فلاحة فقيرة، وكأنها ليست ذاتا إنسانية كاملة تستحق الاحترام، وإنما هي موضوع متاح لنزوته ورغبته الجنسية. المدينة وفق ذلك ليست آمنة، وهي مكان مريب رغم ظاهره النظيف الأنيق. ويمكننا أن نفهم وظيفة هذه القصة وأشباهها، بما يقرب من وظيفة بعض الحكايات الأسطورية التي تؤدي وظيفية تحذيرية أكثر مما تنقل وقائع فعلية.

وإذا كان الرجل المدني قد بدا مستغِلا في هذه القصة، فإن المرأة المدنية في قصة (بقرة اليتامى) [17] قد استغلّت الرجل القروي، بعدما استدرجته ليعمل بستانيا في بيتها. وشيئا فشيئا تقرّبت منه لتنال بغيتها المخفية أو المستورة، فعمله الحقيقي لا يقتصر على ري «الجنينة» والعناية بها، بل ري عطش المرأة وإطفاء رغباتها، فصار بستانيا مزدوجا يؤدي وظيفة مركبة، أحد جانبيها ظاهر للناس، والوجه الآخر متواطأ عليه مع المرأة الجائعة النهمة. وصار للجنينة وأنبوب الماء دلالات جنسية تمتد إلى الشبق والري الجنسي والارتواء الرغبوي. ولما بدأ البستاني الريفي يضعف ويشحب، تحت ثقل رغباتها التي لا تنطفىء، عنّفته بشدة لتقصيره في ري الجنينة والعناية بها، في إشارة ضمنية أو تورية سردية تنقد ضعفه الجنسي، وعدم قيامه بالمسكوت عنه من العمل المتواطأ عليه. الرجل الريفي يبدو ـ وفق القصة ـ مخلوقا بريئا، كأنه أجبر على القيام بما أوكل إليه من مهام، ولا تحمّله القصة أية مسؤولية أمام القبول بالاستدراج والتواطؤ مع المرأة المدنية. ونستشعر مجددا في مثل هذا الموقف نمطية مسبقة تقتضي أن تكون الشخصية المدنية

هي المستغِلّة، سواء أكانت رجلا أو امرأة، بوصف المدينة والبرجوازية أداة الاستغلال للعمال والكادحين. وهي نمطية عززتها الواقعية الاشتراكية، أو عززها الفهم السائد آنذاك، وعند شقير نفسه تضاف ميوله الذاتية وثقافته الريفية التي لم يتحرر من ذيولها بعد. يُطْرَد البستاني آخر الأمر ولا يبدو عليه الندم لاستجابته الجنسية للمرأة، ولأنه تواطأ معها على القبول بعمل من هذا النوع. تضعه القصة ـ رغم مشاركته وشراكته ـ في صورة الضحية المسكينة، والسبب الوحيد في ذلك هو حدب القصة على الريفيين، والميل إلى تنميط طرفي القصة في ثنائية ضدية (الفقير، الغني) و(المستغَلّ، والمستغِلّ)، وما من تفسير لذلك إلا القسر الأيدولوجي الممزوج بالروح الريفية، والثقافة القروية التي كانت جزءا من وعي الكاتب في تلك المرحلة.

الفتى الريفي: غزوة ريفية نحو رام الله

وتقوم قصة (الفتى الريفي) على حبكة بسيطة: الفتى توفيق الفار يقرر غزو المدينة واكتشافها للمرة الأولى، وتصور القصة تلك النظرة التي لا تخلو من سذاجة إلى المدينة وإلى الرغبة الشديدة للاكتشاف عند الفتى ولو ليوم واحد. إنها رغبة جيل جديد من القرويين في ظل بداية الانفتاح بين عالمي المدينة والقرية. ثمة طرق ووسائل مواصلات تيسر هذا الأمر وثمة من أهل القرية من يزورون المدينة لأسباب شتى، فلم لا يفعل فعلهم وليذهب والده الذي يتشدد في التحكم به إلى الجحيم. يقوم الفتى بمغامرته التي تشكّل حبكة القصة ومادتها. ولا يخلو تفكيره من آثار الثقافة القروية، وما تعززه من صور نمطية للمدينة وللمرأة المدنية، «قرر ألا ينظر في وجه أية امرأة..لأنه يمكن أن تكون إحداهن من (بنات الحلال) ..ومن يستطيع أن يخلصه من شرها آنذاك..لا بد أن تلاحقه أينما اتجه حتى تقوده أخيرا وتنهب نقوده وتذيقه الويل..وأهل البلد حتى اليوم لم ينسوا ما جرى مع ابن صابر، حينما جرّت رجله واحدة من بنات الحلال، وأخذت كل نقوده، ثم ضربته بالقبقاب حتى أعمت بصره» [18] . هذه صورة نمطية تمثل ارتياب القروي من المدينة، ومن نسائها على وجه التحديد، فهن مخادعات مستعدات لسرقة الريفي الساذج البسيط، والحكاية المضمّنة (حكاية ابن صابر) هي مثال على الثقافة الشفاهية

المتداولة على شكل سرديات تحذيرية، يعاد سردها لتفعل فعلها في الجيل الجديد، تحذرهم من بنات المدينة، أو من (بنات الحلال) وهي كناية ملطّفة يلجأ إليها الريفي لتسهيل الإشارة إلى (المومسات) اللواتي يمثلن صنفا مفزعا من أهل المدينة.

يشتري الفتى من المدينة بعض الملابس والنظارات الشمسية وأشياء أخرى هامشية، يقضي وقته أو يومه كما يحلو له أو كما أتيح له في سوق المدينة، متفرجا مرة ومحاولا تجربة بعض الأمور مرة أخرى، مما يتناسب مع تجربة فتى لا يلفته إلا ما يظهر في سطح المدينة وظاهرها. ويعود آخر النهار إلى قريته بعدما أنفق جزءا كبيرا من نقوده، وإذ ذاك يجد والده «يجلس على المصطبة عابسا، وحينما دخل الحوش..انتفض أبوه محتدا: أهلا وسهلا والطريق معزّلة. وانصلب توفيق في الحوش، واقترب أبوه بخطى مريبة وحدق فيه بذهول:

ـ صرت أفندي يا ملعون الوالدين..ولابس نظارة» [19] . يتعرض توفيق للعقاب المتوقع بعد ذلك، ولكنه ليس نادما على شيء بل ربما تعززت المدينة أكثر في نفسه وتقوّت رغبته في مزيد من الغزوات [20].

أصداء الحرب والهزيمة: نكبة 1948 ونكسة حزيران 1967

تفجيرات القدس قبيل النكبة

لا يظهر أثر الأحداث العامة، وأثر الاحتلال الصهيوني إلا مع قصة: (متى يعود إسماعيل) التي تصوّر مجموعة من القرويين في زيارتهم الدورية للقدس. وتظهر فيها أصداء تفجير فندق الملك داود الذي كان يضم مقرا للانتداب البريطاني، وقد قامت العصابات الصهيونية بتفجير الفندق عام 1947 لتسريع رحيل البريطانيين وتوتير الأجواء في خطوة مهيئة للنكبة التي ستحل بعيد ذلك بقليل، ولا تظهر القصة هذه الخلفية بوضوح، بل تعرضها بصورة مضببة كأنها تعكس ضبابية الحدث آنذاك في وعي الجماعة القروية نفسها.

تستند قصة (متى يعود إسماعيل) إلى تجربة واقعية للكاتب نفسه، عندما رافق أمه وأسرته

لمعالجة أخته (وليس أخوه كما ورد في القصة)، وقد كشف شقير نفسه عن الخلفية السيرية أو الذاتية لحوادث القصة في كتابه (ظل آخر للمدينة) مستذكرا تلك الرحلة التي شهد فيها مصادفة أصداء تفجير فندق الملك داود عام 1947 ووصف الدير الذي قصده القرويون لمعالجة أطفالهم: «ثمة ردهة داخلية في الدير تغصّ بالأطفال والنساء اللواتي انهمكن وهن ينتظرن أدوارهن، في أحاديث غاصة عن سوء الأحوال في البلاد. كان ثمة قلق يسيطر على المكان. فجأة دوى انفجار هائل أثار الرعب في نفوسنا، أغلقت إحدى الراهبات البوابة الحديدية الكبيرة، وفي الداخل اختلط عويل النساء ببكاء الأطفال. بقينا زمنا على هذا الحال، ثم سمعنا طرقات قوية على البوابة ولغط رجال. عرفت أمي صوت جدي وهو يناديها. جاء جدي وقد استأجر سيارة شحن صغيرة، صعدت نسوة كثيرات ومن بينهن أمي إلى صندوق السيارة الخلفي، اقترحتْ عليّ أمي في اللحظة الأخيرة أن أهبط من الصندوق الخلفي للجلوس في المقعد الأمامي عند جدي. ابتدأ السائق في تشغيل المحرك. وقفتُ على الرصيف مرتبكا. ناديت جدي الذي كان شارد الذهن، فلم يسمعني. كادت السيارة تتحرك، انتبه جدي فجأة فرآني على الرصيف. صعدت إلى جواره، وحينما اقتربنا من منطقة قصر المندوب السامي كانت مصفحة تسد الشارع. منعنا عسكر الإنجليز من المرور، استدارت السيارة، وبعد وقت، انعطفت بنا نحو حي أبي ثور، ومن هناك هبطنا مشيا على الأقدام إلى بئر أيوب، ثم واصلنا السير إلى جبل المكبر (بوحي من هذه الحادثة كتبت قصة: متى يعود إسماعيل التي نشرتها في الأفق الجديد عام 1963) وفيما بعد عرفت أن الانفجار الذي وقع ونحن في دير الراهبات، قامت به إحدى المنظمات الصهيونية مستهدفة نسف فندق الملك داود الذي كان مقرا لإدارة الانتداب البريطاني للتعجيل في رحيلها عن البلاد، بعد أن أصبحت فكرة الوطن القومي لليهود أمرا واقعا لا يحتمل التأجيل» [21] .

يظهر ـ في القصة ـ الصبي إسماعيل جذلا سعيدا في شوارع القدس، بعدما تشبث بأمه وأصر على مرافقتها، فيما هي مشغولة بابنها الأصغر سنا منه لمعالجته في دير الراهبات. (إشارة إلى ما قامت به بعض الأديرة من خدمات طبية وإنسانية آنذاك إلى جانب نشاطها الديني في ظل الانتداب البريطاني). ترسم القصة صورة أولى لليهود، وفق المخيلة القروية آنذاك، مما يظهر في أحاديث النسوة الذاهبات إلى القدس:

«كانت امرأة تقول بصوت متخوف:

ـ والله لا أكذب عليكن، زوجي قال: رأيتهم ذات يوم ولهم أذناب مخيفة.

ـ صادقة والله. وتصديقا لكلامك أخي قال نفس الشيء فهو من الثوار قال: قضينا على أربعة منهم ذات ليلة وكان لأحدهم ذيل طويل.

ـ قبروا أهلهم وهل صحيح يأكلون ابن آدم؟

ـ ولماذا ليس لهم جميعا أذناب؟» [22] .

إنها صورة مبكرة تمثل ـ على بساطتها ـ مستويات متعددة من المعنى: فهي تشير إلى صورة غير واقعية مردها ضآلة الخبرة القروية وسذاجتها وصدمتها بهذه (المخلوقات) الغريبة، وهي من ناحية ثانية تطابق بين اليهود والكائنات المتغولة أو المتوحشة ذات الأذناب، كأنهم ليسوا بشرا عاديين، بل هم مخلوقات مخيفة أو كائنات أخرى من الكائنات غير الإنسية. ويحمل ذلك معنى مزدوجا: الخوف من هذه الكائنات من ناحية، ومحاولة دحرها عبر تشويهها وعبر مواجهتها (من خلال الثوار).

ملامح الفقر والبؤس لا تخفى على عائشة أم إسماعيل، وعلى صفية وعلى غيرهما من شخصيات القصة. وصورة صفية مثال على ذلك الفقر: «كانت هزيلة ضئيلة البنية كقطة عجوز. ثوبها الأسود قصير ينحسر عن ساقيها الرفيعتين كأنهما أعواد الذرة، وكانت كلما نبهّتها امرأة إلى عيب ثوبها تجيب ببساطة فطرية بأنه كان يغمر كعبيها طولا، ولكنه تقلص لكثرة ما غسلته، وكان حذاؤها طويل الرقبة، تُسمْع له قرقعة جلية على صفحة الشارع..» [23].

صفية ـ رغم فقرها وسذاجتها ـ تبدو أكثر وعيا من النسوة الأخريات، فزوجها انضم إلى الثوار كما نفهم من حديثها، وهو يحدثها عن الثورة واليهود، فتفهم منه ما يتناسب مع وعيها ومع جدة الأحداث المتتابعة. وتنطوي هذه الإشارة على توثيق دور أولئك الفقراء والريفيين الذين شكلوا وقودا للثورة أو الثورات الفلسطينية المتتابعة، وظلوا هم الأقل حظا في الإفادة من امتيازاتها، والأكثر حظا في تحمل خساراتها وجراحاتها.

وأثناء تجمع النسوة القرويات في الدير يدوي الانفجار المخيف (تفجير فندق الملك داود) الذي يقلب كل شيء، فترتبك النسوة ويفزع الأطفال: «وتراءت لإسماعيل أذناب عديدة تتلوى كالأفاعي». تخشى النسوة من أن يأخذهن اليهود، فصورتهم صورة وحوش مخيفة بأذناب تفرقهم عن البشر.. تسمع النسوة طرقات على الباب هي طرقات الرجال المرافقين للنساء، ممن ظلوا خارج الدير أو ذهبوا لإنجاز شؤون أخرى، تفتح لهم الراهبات فيأخذون أطفالهم ونساءهم في عجلة، ليستقل الجميع عربة أو شاحنة تعيدهم سالمين إلى القرية بعيدا عن مصدر الخطر.

وأثناء عملية الركوب المرتبك تطلب الأم من طفلها إسماعيل أن يذهب ليركب عند جده في مقدمة العربة، ولكنه قبل أن يصل تتحرك العربة مغادرة، ولا تفطن الأم إلى أنه بقي على الرصيف ولم يلتحق بجده. تكتشف الخطأ الذي حصل عندما تضطر العربة للوقوف عند الجسر المهدم الذي نسفه اليهود، يتهيأ الركاب إلى إكمال الطريق سيرا على الأقدام، وتتفقد الأم ابنها فلا تجده مع جده، فتدرك ما حصل، وتكاد تصاب بالجنون. لا يسمح لها الجد بالعودة إلى المدينة للبحث عن إسماعيل، فيختفي إلى الأبد، لكنّ عائشة تظل تتعامل مع اسمه كأنه ما زال موجودا معها وأنه لم يغب أو يقتل برصاصة من رصاصات الأعداء. وتنتهي القصة بصورة ختامية يتراءى فيها إسماعيل الذبيح مندمجا بإسماعيل الفلسطيني: «وكانت تحلم أن رجلا مفزعا، ينتضي سكينا حادا يقبض على إسماعيل يدني السكين من عنقه، لكنها لا تلبث أن تسمع ثغاء خروف سمين، تنتفض من نومها مبهورة، تتلفت فيما حولها بلهفة فلا تعثر على شيء. فتنطلق إلى العراء تجيل نظرها الكليل في كل الأنحاء، تصغي برهافة علها تسمع ثغاء الخروف أو تبصر له أثرا» (24) .

تتراءى صورة التضحية والفداء في دلالة اسم الصبي (إسماعيل) الذي ضاع في شوارع القدس، وسقط قتيلا أو ضحية كأنه يفدي الآخرين الذين تمكنوا من النجاة، ولكن الأم ما زالت تنتظر، وهي تعاني بؤس اللجوء في خيمتها المهترئة بعد النكبة.

هذه أول قصة تتعرض على نحو صريح للاحتلال وللعدوان الصهيوني على القدس، ولقد جاءت عبر المنظور نفسه: المنظور القروي الأليف عند شقير، ومع أن الأحداث حصلت في

المدينة فإن الحبكة قروية بامتياز، والرؤية لا تتعدى حدود المنظور القروي الذي ينسجم مع الجماعة القروية القادمة إلى القدس من قرية (عرب السواحرة) المجاورة. ولم يظهر من أهل المدينة سوى أحمد شلبية (المجنون) وراهبات الدير وسائق العربة، وظل حضور هؤلاء حضورا هامشيا من ناحية وظيفته في تشكيل القصة ومعناها.

القرية في ليلة النكبة

توثق قصة (ليل ولصوص) ليلة من ليالي النكبة كما حلّت في إحدى قرى القدس، ويأتي السرد بضمير المتكلم، حيث يستعيد الراوي تلك الليلة المشؤومة التي شهدها وهو طفل في سن السادسة، غاب والده مع بندقيته ومع عدد آخر من رجال القرية وشبابها، وهرب الطفل مع بقية أسرته وأهل قريته من النساء والشيوخ فزعين من وحشية اليهود. وقد التزمت القصة بمنظور الطفل للأحداث وتفاعله معها، ولم تحاول أن تقول ما هو أكبر من وعيه، ويكمن نجاحها الفني في الالتفات إلى هذا المنظور، وفي مقدرتها التلقائية على تقديم النكبة بمنظور الطفل ابن السادسة، مما أعطاها قدرا عاليا من التأثير والصدق والعفوية.

تصور القصة ـ فيما تصور ـ مسير الجماعة القروية بعيدا عن قريتهم، لا يحملون إلا متاعا قليلا أمكن للنساء حمله على رؤوسهن، وتتغذى القصة على التفاصيل المتأتية من التجربة الذاتية للكاتب، وهو يحاول أن يصور تلك الليلة التي حلت بقريته هو (قرية عرب السواحرة في جبل المكبر) عام 1948، وعاش تفاصيلها في سن مماثلة لسن الطفل في القصة، ليحكي «عن تلك الليلة من عام 1948 عندما هاجمت القوات الصهيونية جبل المكبر، مما اضطرنا إلى ترك بيوتنا تحت جنح الظلام» [25].

تبتعد الجماعة الهاربة عن القرية حتى تهجع في أحد الأودية، محتمية من الرصاص الذي يتجاوب في المدى، وتلتقطه الآذان بوضوح وخوف. ويمتد زمن القصة على مدى الليلة المخيفة وصولا إلى الصباح التالي، فهو زمن قصير في المدى الذي تحتمله القصة القصيرة، ولكنه زمن محمل بالثقل والمعاناة، من تلك الأزمنة المكثفة الممتلئة التي تمر في عمر الجماعات.

ثمة صورة للأب صاحب البندقية، من موقع الحب والإعجاب والتمجيد، فهو في عيني

الطفل مصدر للقوة والطمأنينة، وثمة وصف لبندقيته يأتي متداخلا مع وصفه الاستذكاري: «قدم إلينا ذات مساء، وقد توشح ببندقية وصفها لأمي بفخر قائلا: إنها (صواري ألماني) لا تخيب في التهام الذخيرة وقذف الرصاص. وعندما تسخن ماسورتها يستل من جيبه خيطا طويلا مدهونا بالشحم وفي رأسه قطعة من الحديد، فيدلي الحبل في جوفها بضع مرات حتى تعود تلفظ الرصاص بكل حيوية وحماس. كان أبي أقوى من بندقيته. كنت أتسلق كتفيه وأقف عليهما لكأنما أقف على جدار منيع. وجهه عريض وعيناه حادتان، يداه خشنتان تقبضان على البندقية» (26) . إنها صورة متممة لمشهد الحرب، عبر تصوير الأب/ المحارب ومحاولة الطفل أن يطمئن استئناسا بهذه الصورة المهيبة، وعندما يتذكر الأعداء فإن ما يخطر بباله مواجهة أبيه والرجال الذين معه لأولئك الأعداء، ورغبته الطفولية بأن يكون النصر لأبيه. أما صورة الأعداء فصورة طفولية ذهنية، فهو لم يرهم بل كوّن صورة عنهم مما التقطته أذناه من الأحاديث في عالم القرية، إنهم مصدر للخوف وللعنف ضد الأطفال: «طالما أخافتني أمي بهم، حينما كنت أخرج لألعب، إنهم يتحينون كل فرصة للقبض على الأطفال، فيظهرون أمام الطفل بمظهر وديع رقيق ثم ينادونه برفق: (قف يا حبيبي) ثم يقبضون عليه ويدسونه في كيس كبير بين أطفال كثيرين، حيث يحزون رقابهم كالأغنام في مكان لا يعرفه أحد ويجمعون دماءهم ليصنعوا منها السم» (27).

إنها صورة مبكرة للصهاينة بمنظور الطفل الفلسطيني، إنهم أقرب للوحوش ومصاصي الدماء وقتلة الأطفال، إنهم كالأغوال والمخلوقات المتشيطنة التي تخوف بها الأمهات أطفالهن، وكل ذلك ينشر الخوف في قلب الطفل وهو يفكر في مصير أبيه: «أمي ألا تخافين أن يقتلوا أبي إن لم يجدوا أطفالا؟» إنه سؤال طفولي مبني على الصورة الذهنية، ولكنه يخبئ في كل حال الإحساس بالخطر الداهم، وبالقلق على مصير الأب المهيب في نظر الطفل. في الليل تنفتح القصة على أحلام الطفل وكوابيسه، فلا يعقل أن تمر ليلة مخيفة معتمة من دون كوابيس وأحلام مفزعة. قبل النوم يراقب النجمة الكبيرة في السماء، يلفته علوها وإضاءتها فيتمنى بوعيه الطفولي: «ليتها تفلت من عليائها وتخر على اليهود فلا تبقي لهم من أثر». ثم يرى فيما يرى النائم أنه في دارهم البعيدة يبصر بضع فراشات تحوم حول زجاجة المصباح، وتأبى الفراشات

أن تبعد عن النور حتى وهو يحمي إبرة ويدنيها من أجنحتها، إنها تحترق وهي تستميت على النور. تلفته الصورة الحلمية وإذ يصحو يسأل أمه: «لماذا يستميت الفراش على النور يا أمي؟» لا تجيبه الأم وهي تخفي دمعها، فيتذكر والده ويزداد قلقه عليه. مع إشراقة الشمس تصل جثث الشهداء إلى حيث تخفّت الجماعة القروية، يتعرف من بينهم على جثة أبيه، وتنتهي القصة بمشهد الفقد والحزن والتشرد: «ولول الأطفال في حيرة وفزع، أرسلت عيني في تلصص أتحرى وجه أبي بين الجثث الممددة على الأرض، رأيته: كانت تعلو ملابسه ووجهه حمرة فاقعة، لكأنه كان يسبح في بحر من الدماء. جنّت أمي ونتفت خصلات شعرها..كان أخي الصغير يحبو على الأرض بين أرجل الناس وأختي تمسح دموعها بكمّها. غابت جثة أبي في بطن الأرض وحملت النسوة حزم الأمتعة، وسارت وجوه عابسة حزينة في اتجاه شمس الضحى لا أدري أين تسير ولا أين تستقر، لفّني الفزع فلم أتذكر أن أسأل أمي: أماه متى نعود إلى بيتنا؟» (28) .

إذن لم تكن مقاومة الأب ورجاله بكافية، فلم تسترد البيت ولم تحم القرية، ولكنهم ضحوا بأنفسهم، وليس أبلغ من التضحية بالنفس، ليكون المقاتل الفلسطيني في مأمن من اللوم، والاتهام بالتقصير. وليس ثم طريق واضح للجماعة الضائعة، باستثناء إشراق شمس الضحى الذي تبعوه، وهو إشراق غامض، لكنه كاف في مثل هذه المرحلة القاسية من الهزيمة وتكالب الأعداء، إنه ضوء وحسب، ينهي القصة على نحو تعبيري دون مبالغة ودون يأس.

لقد استطاع الكاتب ـ كما يقول د.إبراهيم السعافين ـ «من خلال أسلوب السيرة الذاتية أن يصور من وجهة نظر الطفل طبيعة المجتمع الذي شهد النكبة الأولى: ثقافته ووعيه وكفاحه.. وقد وفّق في إظهار الثقافة الشعبية، وطبيعة الوعي في تلك الفترة التي سمحت لانتشار نوع من الخوف الذي يلتبس بالأساطير، بث في نفوس الناس الرعب من اليهود الذين يذبحون الأطفال ويستصفون دماءهم سُماًّ. ونلاحظ أن القصة تمكّنت من التقاط التعبيرات الشعبية التي تصور المواقف الدرامية في القصة من خلال حوار بسيط ينقل جوا تلقائيا ولكنه يرتفع بالموقف إلى ذروته الحادة الجارحة» (29) .

تشكل قصة (الرحيل) ثنائية قصصية مع القصة السابقة (ليل ولصوص)، إذ تبدو استئنافا سرديا لها، تبدأ من حيث انتهت، وتواصل رسم تجربة الشخصيات المشتركة، مركزة على أسلوب السيرة الذاتية، والسرد بالمنظور الطفولي، فالراوي المسيطر والمشارك هو الطفل إسماعيل نفسه، حامل الاسم الأثير في قصص محمود شقير، الذي يسقط شهيدا في قصة (متى يعود إسماعيل)، وهو يتكرر هنا بتجليات أخرى في قصتي (ليل ولصوص) و(الرحيل) ليكون أقرب إلى رمز لجيل طالع من الصبية والفتيان ممن واجهوا ويلات النكبة وأوجاعها، وتهيأوا للتضحية والفداء. الزمان في قصة (الرحيل)، هو اليوم الجديد بعد الليلة المشؤومة، حيث ستواصل الجماعة الهاربة من الموت بحثها عن مأوى بعيدا عن بيوتها وقريتها. تصوّر القصة جوعهم وعطشهم ومسيرهم المتعثر المرتبك، وتصور بحثهم عن مأوى آمن بعيدا عن خطر الأعداء. تصور توقفهم عند جدول ماء صغير عثروا عليه مصادفة في طريق فرارهم، وإقبالهم على الماء بشوق ونهم حتى ارتووا، أما إسماعيل فقد اعتنت القصة بالتطورات والتحولات التي طرأت تدريجيا على شخصيته، كأنما أكسبته التجربة وعيا جديدا، فبدت مشاعره تجاه أمه الحزينة تتردد بين الحنق والرثاء: « ولم يلبث أن نهض..وألقى نظرة حانقة على أمه..كانت ترتدي ثوبا أسود ينساب على جانبيه ثلاثة خطوط حمراء كأنها الدم، تتساقط من الخصر حتى القدم..وكان يطوق خصرها حزام أصفر كأنه منسوج من أشعة الشمس المحرقة..وكان الدم قد جف في بعض القنوات التي حفرتها على وجهها بأظفارها..وكان شعرها ينسدل بذعر على عينيها المحمّرتين. وزايله الحنق فجأة..واستشعر الرثاء والشفقة نحوها..وفكر: كل هذا من أجل أبي» (31) .

يستذكر إسماعيل صورة أبيه الدامية مجددا، ويتذكر وجهه الشاحب والرجال يهيلون عليه التراب. ثم تنتقل القصة إلى مشهد تزايد جوع الأطفال وبكائهم، وهم يطلبون كسرة خبز من أمهاتهم. يراقب إسماعيل المشهد ويأكل نصيبه من الخبز، ويتذكر البيت وزقاق القرية، حيث كان يلعب قبل هذا الرحيل الإجباري المفاجئ، يمضي وحده مع التذكر والخواطر التي تمر في ذهنه، ويختلط كل ذلك بالصور المحيطة به، من بينها صورة «غراب أسود متجه إلى الغرب

ينعق في السماء» ولا شك أنها صورة شؤم تشير إلى شيء مما حدث في الأنحاء الغربية التي غادروها، إنها جزء من ليلة الشؤم والرحيل.

تواصل الجماعة مسيرها بعد استراحة الماء وإطعام الأطفال، ثم يلمحون أشباحا «قائمة في الطرف البعيد من الطريق..وكانت عيون الجميع تلتهمها وتدقق فيها النظر وكانوا يقتربون.. سبعة رجال يحملون البنادق، ويتوشّحون بأحزمة عريضة تصطف عليها قطع الذخيرة.. وتتدلى على جنوبهم القنابل..وكانت همهمة الجمع الغامضة تثير مخاوف إسماعيل..وكان يلح في ضراعة:

ـ أمي..من هؤلاء؟

.......وصاح عجوز بنخوة: يا أهلا بالثوار..حياكم الله!

وانقشعت مخاوف إسماعيل..وكان يحدق فيهم بإعجاب..أجسادهم ضخمة، وأيديهم مرعبة..والقنابل تتدلى على أبدانهم بكل جرأة..ما أروعهم! إنهم يشبهون أبي. وبنادقهم تشبه بندقيته ولا شك أنهم يجيدون الرماية مثله» [32] .

تبدو صورة الثوار مناقضة لصورة التشرد والضياع، والترحيب بهم والإعجاب بمشهدهم وسلاحهم هو المعنى المضاد لخوف الجماعة وهروبها بعيدا عن رصاص الأعداء. لقد تشرّب إسماعيل معنى الثورة في صورة والده الشهيد، وها هي صورة الرجال الثوار تكمل طريقه: صورة مجلّلة بالارتفاع والمهابة، لأنها الصورة المنشودة المناهضة لحركة التشرد والخوف والهروب.

ترصد القصة الوعي الرجولي الذي حل في وجدان الطفل إسماعيل، وهو وعي قادم من ألم التجربة وقسوتها، ومع ذلك فهو ليس أكثر من طفل، وما بمقدوره أن يفعل شيئا كبيرا للتخفيف من معاناة أمه وآلامها، لكن على الأقل يشاركها الألم ويتعلم الصبر والاحتمال.

لكن الصورة الأوسع في القصة هي صورة التشرد، وصورة الجماعة العزلاء التي ألقى بها رصاص المحتلين إلى العراء. ولقد انتهى بهم المسير إلى جوار قرية لم يصلها رصاص الأعداء

بعد، فانطرحوا متعبين ليملأوا العراء الشاسع. ويتأمل الطفل كيف أصبح دون بيت أو مأوى، ويقع اختيار الأم على أحد الكهوف المتطرفة عن بقية الجمع الهاجع في الفراغ. وتبدأ بتهيئته ليكون بيتا يؤوي أبناءها، ولكن إحدى فتيات القرية المجاورة تأتي لاهثة لتعلم الأم بأن تبتعد عن هذا الكهف لأنه «مسكون» فيذعر إسماعيل ويرجو أمه أن يبتعدوا عن هذا الكهف، ليعودوا إلى العراء مجددا، وعلى قسوة المبيت وتشكل هذا التجمع السكاني المشرد، فإن إسماعيل لا يصاب باليأس، فقد بات ليلته الجديدة «يحلم بالرجال الأشداء ذوي البنادق الرانية إلى السماء». إنه الانتظار التلقائي للمقاومة التي نشأت تدريجيا في ظلال الهزيمة.

نكسة حزيران وسقوط القدس1967

قصة (البلدة القديمة) هي القصة الثانية التي تقدم صورة القدس في هذه المجموعة المبكرة من إنتاج محمود شقير. ولكنها هنا صورة القدس بعد الاحتلال الثاني عام 1967. وتتشابه قصة (البلدة القديمة) مع القصة السابقة (متى يعود إسماعيل) من ناحية تقديم مدينة القدس عبر المنظور القروي، ومن خلال تجربة شخصيات قروية تتردد على المدينة، وليس من خلال شخصيات أكثر ارتباطا بالمدينة.

شخصية القصة رجل قروي تسميه القصة (فرج الحافي) يركب حماره متوجها على عادة القرويين إلى القدس في رحلاتهم الأسبوعية للصلاة والتبضع والتواصل مع من يعرفون من أهلها. لكن الجديد في رحلة (فرج الحافي) هذه المرة أن القدس قد تعرضت للعدوان، وما زالت آثار حزيران بادية. وتجتهد القصة عبر التزامها بخط سير فرج الحافي في تقديم صورة القدس في هذه المرحلة أو التجربة المريرة مع الاحتلال. ويواجه فرج الحافي مجموعات من جنود الاحتلال في شوارع القدس منذ وصوله إلى باب (ستنا مريم): «أمام باب ستنا مريم حلت على فرج الحافي وجعة الراس، ومثل ما قالوا: قلبك دليلك، فقد توقع فرج الحافي أن يتحرشوا به حالما أبصرهم يحدقون فيه بغرابة، بينما ندت عنهم ضحكات مجلجلة تخللتها رطانة غريبة..» [33].
تبدو صورة الجنود المحتلين هنا أكثر واقعية مما ظهر في قصة (متى يعود إسماعيل) فلم تظهر لهم أذناب طويلة ولم يعودوا مخلوقات غرائبية، ولكنهم بشعون وقساة في كل حال بصورتهم

المتخيلة والواقعية. في تهويماته الذاتية يسترجع فرج الحافي بعض ما سمعه من أهل البلد عنهم فتزودنا القصة عبر ذلك بعدد من تجارب القرويين في القدس المحتلة، وما انعكس على حياتهم بعد الاحتلال؛ لم يعد بمقدور أحمد أبو جلدة إيصال محصوله من الكوسا إلى سوق الخضار فقد بعثروا بضاعته وأطلقوا عليه صلية مخيفة من الرصاص لترويعه ومنعه من الرجوع مرة ثانية. أما حسين الهلاط فقد حاولوا استمالته للعمل معهم، فحذره أهل البلد من الاقتراب منهم مرة ثانية.

وبعد هذه الاسترجاعات التي تساعد فرج الحافي على مواجهة الموقف، يتعرض هو لتجربته الخاصة إذ يعبث به الجنود ويسخرون منه: قام أحد الجنود بامتطاء الحمار خلفه والتقط له زملاؤه صورا تذكارية وهم يتضاحكون. ثم أمسك جندي آخر بعنقه كأنه يريد خنقه وقتله. ولكنه تمكّن من الإفلات منهم لعله يصل إلى خان (أبو عيسى) حيث ألف ربط حماره وتركه في أمان إلى أن يقضي حوائجه ويستعد لرحلة العودة. وجد فرج الحافي الخان مقفلا مدموغا بدمغة حمراء، تشير بقوة إلى إغلاق المكان ومنع دخوله. يلتقي عرَضَاً بالقهوجي الذي ينبئه ببعض أطراف المأساة: «قول يا دايم..الله يرحم الأموات..سقطت عليه وعلى أولاده قنبلة وقبل يومين وضعوا هذا الختم على الخان»[34].

يفكّر فرج الحافي فيما حصل لبقية معارفه، يسأل عن بعضهم ولا يتلقى جوابا سوى أن الناس «انتكبت وما ظل حدا». ينصحه القهوجي بأن يعود من حيث أتى، ولكنه يصمم على الصلاة في المسجد الأقصى. ويقوم بالمحاولة حتى نهايتها، ولكنهم أوقفوه عند باب «حبس العبيد» ثم قهقهوا في وجهه وردوه بعنف، ليحس بالمذلة والمهانة التي تنتهي القصة بهما، ولكن ما يخفف من الإحساس المهين استذكار فرج الحافي معمّر البوابير الذي هجم مرة على الشرطة متسلحا ببابور اللحام المشتعل، هذا الاستذكار ـ على بساطة الصورة ـ يشير إلى الأمل في المواجهة والمقاومة فليست هذه آخر المواجهات.

لقد دخل فرج الحافي القدس كالمعتاد، دون أن يفكر في شيء، ولكنه تغيّر في ضوء التجربة التي مر بها، وامتلأت نفسه بأفكار جديدة ووعي حاد انبثق في النهاية من ألم التجربة وصدمتها.

لقد علمته التجربة [35] ، وها هو يصل إلى قمة الإحساس بالإهانة التي لا تحتمل المزيد، وما من سبيل إلا المواجهة التي يختزلها وعيه بصورة (معمر البوابير) ومواجهته القديمة لرجال الشرطة عندما اعتدوا عليه وأهانوه: «الليلة، سوف أجمع أهل البلد، وسوف يضحكون حينما يبصرونني ألبس ثوب مرتي..ولكنني، سأبصق في وجوههم وأقول لهم: قصوا الحاكم وشواربكم، والبسوا ثياب نسوانكم ولا تخرجوا من دوركم..امتطى فرج الحافي حماره وهو يرتجف بحنق وانفجار: حا..يا ملعون أبو صاحبك..وانطلق الحمار يهبط باب الأسباط، وخلف السور الكئيب كانت تبدو قبة الصخرة صفراء شاحبة كأميرة أسطورية أسيرة. وفيما هو يحدق بسور البلدة القديمة لا يدري لماذا انبثق في أعماقه سؤال غامض: معمر البوابير..يا هل ترى هل هو موجود داخل البلدة أم أصبح تحت التراب؟» [36] .

النزوح بعد حزيران 1967

أما قصة (الخروج) ـ من مجموعة الولد الفلسطيني [37] ـ فأقرب إلى قصص هذه المرحلة الأولى مرحلة القصص الواقعي القروي، ولها أهمية تسجيلية وفنية بتسجيلها جانبا من أثر نكسة حزيران 1967 وما خلّفته من هجرة أخرى عبر أعداد النازحين من مدن الضفة الغربية وقراها شرقا نحو الضفة الشرقية. تصور القصة مثالا على هذا الخروج الجماعي عبر تصوير النزوح الجماعي من إحدى القرى، كما تقدم صورة للقرية المهزومة، فها هي الرايات البيض تنزرع فوق السطوح معلنة الاستسلام بعد إعلان الجيوش العربية هزيمتها. أما عادل أبو جابر فهو الشخصية التي نتابع الحدث من خلال تجوالها في القرية، وتجوال آخر عبر النجوى أو الحديث الداخلي. فليس ثم طرف ثان يحاوره ويشاوره: «ها هو لأول مرة بعد انتهاء الحرب يستوعب معنى الهزيمة، وتمنى لو قتل بشظية قنبلة أو رصاصة طائشة، فذلك أهون عليه من هذا الواقع الذي انتهى إليه» [38] . وفي نجواه نسمع شيئا من تحليله لما حصل: فهناك خيانات تسببت في الهزيمة، وهناك من تعاونوا مع المحتل بقصد أو دون قصد لإخافة الناس ونشر الذعر بينهم لتفريغ وطنهم. وتتهم القصة أو يتهم عادل أبو جابر بعض القوى التقليدية المرعوبة متمثلة في المختار وشيخ الجامع بالإسهام في تسريع الخروج، ودفع الناس إلى الهجرة، فلو أنهم ثبتوا لثبت الناس. إنها الهزيمة إذن فالجيش فرّغ معسكره، واختفى ضباطه وجنوده. بل إن

المعسكر إمعانا في الهزيمة تعرّض للنهب في ظل الفوضى، ولكن مع وجود من نهبوا كالمختار وأزعر الحارة وغيرهما، فهناك فئة أخرى لم تنهب شيئا، منها الطحان المتهم بأنه شيوعي. يراجع عادل أبو جابر المواقف المختلفة ويجد نفسه مع موقف الطحان في الثبات، ورفض الرحيل رغم الهزيمة. يعود عادل أبو جابر إلى بيته فيجده فارغا تماما، فلقد استعجلت امرأته الرحيل مع الراحلين، كأنها أصيبت مع غيرها بعدوى النزوح والفرار. يخرج باحثا عن امرأته وأسرته، فيسأل المرتحلين هنا وهناك، حتى يتمكن من اللحاق بها في إحدى القوافل المرتحلة شرقا. وحين ذاك يصرخ فيها طالبا منها الرجوع إلى البلد، تتردد وتعاند قليلا، ولكنها تستدير عائدة: «تخبط بقدميها الأرض كمهرة شموس». وهو تعبير يعكس خطوات الثبات والمواجهة والانزراع في أرض الوطن، وليست خطوات التعثّر والتبعثر بعيدا عنه. وتختتم القصة بمشهد مؤثر يمثل صورة الوطن في مشهد ضبابي جديد: «وفي السهل المترامي إلى الجنوب تمتد أسراب من أشجار الزيتون التي غرسها الأجداد، وكانت هي الأخرى ترنو إلى الطريق الترابية برؤوسها الكئيبة. كان عادل أبو جابر يتفحص البيوت والحقول والأشجار. وحينما سمع الدقات الرتيبة المنبعثة من المطحنة، توقف قليلا وارتسمت في مخيلته، ثم غذ السير نحو القرية» (39) .

تؤرخ هذه القصة لهزيمة حزيران، وتلمّح إلى بعض أسبابها، وتنطوي أيضا على إدانة الجهل الذي تسبب في الهجرة لتتضاعف الهزيمة، وتتفرغ الأرض من أهلها، أو تخسر قسما كبيرا منهم. ولتنشأ من هجرتهم وهجرة أمثالهم ظواهر جديدة في مخيمات اللاجئين والنازحين في الأقطار المحيطة، مما صورته لاحقا قصص شقير وغيره من القصاصين الفلسطينيين.

سمات وخصائص

ويلاحظ على هذه المجموعة من القصص ـ أي قصص عقد الستينات ـ بالإضافة إلى ما تبدى في تحليلنا التفصيلي مجموعة من السمات المشتقة من مناخها الكلي من مثل:

ـ توظيف التراث الفلسطيني:

ويشمل ذلك توظيف الحكاية الشعبية والأغنية والشعر الشعبي والأمثال والأقوال الشفاهية وغير ذلك من المواد التي تدعم الجو الشفاهي، وتكشف عن الثقافة المسيطرة على القرية الأقرب للطبيعة البدوية/ الريفية. وقد غدا مثل هذا التوظيف مكونا من مكونات الهوية الفلسطينية والثقافة الشعبية التي صارت «فلكلورا» في وقت لاحق، عندما باعدت المنافي والمخيمات والأحياء الجديدة الناس عن ثقافتهم القديمة التي كانت ثقافة تعاش وتستعمل. وبهذا المعنى وردت في قصص محمود شقير، بوصفها قسيما أساسيا في حياة الجماعة التي يصور حياتها، بعيدا عن المنحى «الفلكلوري» الاستعادي.

ـ التشكيل اللغوي واستعمال المحكية الفلسطينية:

تبدو القصص غنية بالمفردات والتراكيب المحكية الفلسطينية، فحرص الكاتب على استعمال عامية «ملطفة» أو «مبسطة» في الحوارات وفي نقل أقوال الشخصيات، مما يعد تتميما للجو الواقعي وللقص التسجيلي. ويبدو أن شقير في تلك المرحلة لم يجد غضاضة في استعمال العامية في الحوار ونقل أقوال الشخصيات، ويميل في هذا إلى موقف يوسف إدريس الذي أشاع هذا المنحى في الخمسينات وبداية الستينات بحجج الواقعية والتعبير الدقيق عن الشخصية. ومع ذلك فقد بدت العامية الفلسطينية قريبة النسب بالفصحى ولا تحتاج إلى مجهود كبير لفهمها وربطها بأصلها الفصيح. وقد أسهم هذا التنويع في توفير جو من التنوع الصوتي، والاقتراب من الشخصية الريفية. ولكن نظرا لأن معظم الشخصيات تنتمي لبيئة موحدة فإن التنوع ظل محدودا: عامية القرية، والفصحى البسيطة في السرد والوصف. وهناك صور من البلاغة القروية أو البيان الريفي مما يظهر في تشبيهات القرويين واستعاراتهم وكناياتهم البليغة، وهو جانب

مهمّ يكشف عن بلاغة «اللغة المحكية» أو «اليومية»، وهذا مؤشر إلى أن تلك اللغة اليومية/ المحكية ليست لغة «وظيفية» أو «ذرائعية» كما يظن كثيرون، بل إنها تتسع لكثير من الجماليات والإشراق الفني، إذا ما تعامل معها الكاتب بحساسية وبمقدرة على تطويعها وتفجير طاقاتها.

ـ أسماء الشخصيات وثقافة التسمية:

تحمل شخصيات القصص أسماء فنية أو مستعارة، يختارها القاص وفق معايير أو اعتبارات تراعي ثقافة التسمية وقواعدها «الريفية». وتكتسب الأسماء والكنى والألقاب حضورا وظيفيا لافتا في المجتمعات الشفاهية التي يبدو مجتمع (خبز الآخرين) أقرب إليها، كما أن الانتباه إلى وظيفة التسمية والدقة في اختيار مسميات الشخصيات وكناها وألقابها هو ملمح واقعي بارز؛ يكرس صورة الشخصية، ويؤكد روح القرب من الواقع بظلاله وثقافته، ويوائم بين الاسم والوظيفة القصصية. كما تساعدنا هذه المسألة الفنية-الثقافية في قراءتنا الراهنة على الإطلالة على جانب حيوي من «ثقافة التسمية» في القرية الفلسطينية في بداية الستينات من القرن الماضي.

ومن أمثلة ذلك: (أبو ماجد) كنية شخصية المختار في قصة (أهل البلد) حيث تقدمه القصة بكنيته (أبو ماجد) دون استخدام اسمه الشخصي. وفي المواضع المختلفة التي حضرت فيها شخصيته نجد الشخصيات الأخرى تخاطبه بكنيته، فالكنية هنا تتجاوز الحدود التعريفية لوظيفة الاسم، إلى نوع من الإعلاء والتكريم وأدب الخطاب، وصولا إلى توريات من النفاق الاجتماعي والمداهنة الريفية لزعامات تلك المجتمعات، ولعل استخدام اللقب (المختار) إلى جانب الكنية يتكفل بإبراز تلك المكانة والزعامة العشائرية.

«ارتفع صوته في عجرفة يفترض فيها أن تدل على الشهامة:

ـ والله يا عالم أن الناس ذلت..ما ظل رجال ولا ظل شرف..

وكأنهم فهموا ما يقصده توا..نفض عجوز وقور يده في رجاء:

ـ يا **أبو ماجد** طوّل روحك..والله يهديك.

....

واحد من الذين يلعبون السيجة غطّس طاقيته في رأسه، وقال في تملق:

ـ وانت مالك يا **أبو ماجد**..الله لا يرده. هذا نذل.

وانتفخ **أبو ماجد** من أذنيه» (40).

ونلاحظ أن القصة قد ثبتت الكنية بصيغتها الشفاهية (أبو ماجد) دون أن تلتفت إلى مراعاة أحوال النحو (في اللغة الفصحى) التي تقتضي تحويرها إلى صور أخرى بحسب الموقع الإعرابي كأن يكون التركيب: (يا أبا ماجد) في حالة النداء. لم تفعل القصة ذلك في هذا المقام والمقامات المماثلة، لأنها اختارت الميل إلى توحيد الصورة في اللهجة المحكية وميلها إلى إسقاط الإعراب.

أما الزوج المهان ضعيف الشخصية الذي شكلت حكاية امرأته (عزيزة) مع عواد مادة للثرثرة والتداول في مجتمع القرية، فقد جرّدته القصة من أي اسم أو كنية، رغم تكرار الحديث عنه، إنه غائب رغم حضوره، امتدادا لضآلة شخصيته وشحوب صورته في مجتمع صغير، لكنه يخاف الأقوياء ويضاعف من بؤس الضعفاء. وتجريد مثل هذه الشخصية الضعيفة من التسمية يبدو عقابا جماعيا له ونوعا من الإمعان في الإلغاء والنسيان والإسقاط من الحسبان. لقد صار مثالا للتندر والإهانة، يتحدثون عنه ولا يسمّونه، وهو بذلك ساقط من حساب الجماعة، وليس أقل من إسقاط اسمه امتدادا لمحو شخصيته.

ـ تأثيرات الواقعية الاشتراكية:

هناك تأثيرات لا تخفى مصدرها قراءات الكاتب للقصص الواقعية وللنقد المتعلق بها وبالواقعية الاشتراكية. وقد أسهمت هذه التأثيرات في تأسيس تيار القصة الواقعية الفلسطينية، ولعل أوضح نماذجها في الستينات تجربة غسان كنفاني، ثم تجربة عدد من قصاصي الأفق الجديد (محمود شقير، خليل السواحري، ماجد أبو شرار، نمر سرحان...). وتميز شقير عن أقرانه بالتزامه السياسي والأيدولوجي الذي عزز انتماءه للواقعية الاشتراكية بوعي وانفتاح، وبأفق إنساني ظل يجاهد في الحفاظ على المسافة الضرورية بين الفن والأيدولوجيا. وكان من نتائج ذلك التوجه الواقعي القطع مع الكتابة الرومانسية والوعي الرومانسي الذي مثلته كتابات سابقة على هذا الجيل. ومن العيوب التي وقع فيها كتاب الواقعية في بدايات هذا التوجه:

مشكلة التنميط والرؤية التي تقسر الشخصيات على وظائف معينة وفقا لانتمائها الطبقي: غني وفقير، أصحاب عمل وعمال، مدنيون وقرويون. وهو تنميط التفت شقير لاحقا إلى ما يشوبه من عيوب، فعــدّل من رؤيته ووسع من مداها ليرى العالم والواقع بأوسع مما تفسره الأيدولوجيا.

الهوامش

1ـ محمود شقير، قصة ليل ولصوص، مجلة الأفق الجديد، السنة الأولى، العدد 22، 15آب 1962، ص41-43.

2ـ محمود شقير، قصة الرحيل، مجلة الأفق الجديد، السنة الثانية، العدد 6، نيسان (إبريل) 1963، ص11-12.

3ـ سألت الأستاذ محمود شقير ـ أثناء إعداد هذا الكتاب في رسالة إلكترونية ـ عن استبعاد هاتين القصتين من مجموعته الأولى فأجابني بالتوضيح التالي: «قصة **ليل ولصوص** هي القصة الأولى التي نشرت لي في الأفق الجديد، ولم أتحمس لنشرها في الكتاب، كما أن عنوانها لم يعد يعجبني، فالعصابة الصهيونية المسلحة التي هاجمت قريتي كانت أكبر من كونها عصابة لصوص. أما قصة **الرحيل**، فقد تمنيت لو أنها نشرت في المجموعة. ربما لم يعثر عليها المشرفون على إصدار الكتاب فلم تظهر فيه».

4ـ محمود شقير، خبز الآخرين وقصص أخرى، منشورات دار الثقافة الجديدة ودائرة الثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية، طبعة خاصة، القاهرة، 1990، ص44.

5ـ المصدر نفسه، ص45.

6 ـ محمد عبيد الله، القوس والحنين ـ القصة القصيرة في مجلة الأفق الجديد المقدسية،وزارة الثقافة، رام الله، 2001، ص76.

7ـ محمود شقير، خبز الآخرين، ص11

8ـ المصدر نفسه، ص12.

9ـ المصدر نفسه، ص12.

10ـ المصدر نفسه، ص12.

11ـ المصدر نفسه، ص14.

12ـ سألت محمود شقير عن التركيز على الموقف الجنسي أو منطقة الجنس في قصصه القروية الأولى، رغم ما قد تحمله القرية من المحافظة والتزمت، وهل جاء هذا الاختيار لحبكة القصص لتقوم على الموقف الجنسي لتأثرك بيوسف إدريس مثلا أم لأسباب أخرى: كأن يكون عالم الجنس من ضمن الانشغالات المسكوت عنها في الريف ..فأجابني: « في ما يتعلق بالجنس، فإن المحافظة في القرية موجودة على السطح فقط، وما تحت السطح شيء آخر، وما يتداوله الرجال في سهراتهم يكون للحديث عن النساء فيه حيز أكيد، ولا أستبعد تأثري بيوسف إدريس ونجيب محفوظ».

13ـ محمود شقير، خبز الآخرين، ص35.

14ـ محمود شقير، مدن فاتنة وهواء طائش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص156-157.

15ـ يقول شقير على سبيل المثال (عام 2005): «المحافظة والتزمت وقيم الريف المتخلفة، التي كرسها الاحتلال الإسرائيلي وهيأ لها الظروف للانتعاش، تمارس دورها السلبي، في رام الله وفي غيرها من مدن البلاد. الشوارع التي شقها العمال الذين عملوا تحت إشراف أبي لكي تربط القرى بالمدينة، وأسهمت في زمن سابق في نقل ما تضخه المدينة إلى القرى من قيم عصرية، أخذت في سنوات لاحقة تضخ إلى المدينة، قيما لا تصلح للمدينة، بل إنها تحول المدينة إلى مجرد قرية كبيرة». مدن فاتنة وهواء طائش، ص24.

16ـ خبز الآخرين وقصص أخرى، ص 19 - 25.

17ـ المصدر نفسه، ص 27 - 33.

18ـ المصدر نفسه، ص55.

19ـ المصدر نفسه، ص58.

20ـ تستند هذه القصة ـ مثل عدد آخر من قصص شقير في هذه المرحلة ـ إلى وقائع حقيقية يقوم الكاتب بتوظيفها وتعديلها في صيغة قصة قصيرة. وقد أشار في كتابه (مدن فاتنة وهواء طائش) إلى هذه القصة تحديدا وهو يستذكر علاقته بمدينة رام الله وقراها : «بعد حصولي مباشرة على الشهادة الثانوية العامة، سأعمل مدرسا في إحدى القرى التابعة للمدينة، أكتب قصة (الفتى الريفي) التي أتحدث فيها عن زيارة قام بها أحد فتيان القرية إلى رام الله خفية عن أبيه. كان الفتى واحدا من تلاميذي في المدرسة. استوحيت قصتي من زيارته للمدينة، لم يرق له الأمر، لأنه لا يرغب أن يكون بطلا لقصة يقرأها الناس». محمود شقير، مدن فاتنة وهواء طائش، ص12.

21ـ محمود شقير، ظل آخر للمدينة، دار القدس للنشر والتوزيع، ط1، القدس، 1998، ص24-25.

22ـ محمود شقير، خبز الآخرين، ص76.

23ـ المصدر نفسه، ص77.

24ـ المصدر نفسه، ص82.

25ـ وردت هذه الإشارة إلى صلة القصة بسيرة الكاتب نفسه في سياق حديث شقير عن قصته الأولى التي نشرها في مجلة الأفق الجديد وهي قصة (ليل ولصوص) التي استبعدها من الظهور في مجموعته (خبز الآخرين). انظر: محمود شقير، ظل آخر للمدينة، ص108. وكرر سرد الحادثة نفسها في كتابه الآخر (مدن فاتنة وهواء فاتن) في سياق استذكاره للقائه بأمين شنار وتعليقات شنار على القصص التي تقدم بها إلى

الأفق الجديد قبل كتابة هذه القصة: «أخبرني رئيس التحرير أنه قرأ قصصي، فوجد فيها ما ينبئ بأن لدي قدرة على كتابة القصة القصيرة! كان هذا التصريح كافيا لطمأنتي. قال إن ثمة هفوات لا بد من التخلص منها، أصغيت لنصائحه بانتباه، غادرته وأنا أشد تصميما على كتابة قصة تحظى بشرف النشر في (الأفق الجديد). عدت بالذاكرة إلى تلك الليلة حينما أيقظتني أمي من النوم وأنا طفل في السابعة من العمر. العصابات الصهيونية المسلحة تهاجم جبل المكبر! قفزت من فراشي مذعورا وأنا أسمع لعلعلة الرصاص في محيط القرية، غادرت البيت صحبة أهلي بعيدا عن الخطر. تغيبنا عن البيت ثلاثة أشهر خوفا من هجوم آخر، ثم عدنا إليه، لكي أكتب بعد ثلاث عشرة سنة، قصة قصيرة عن تلك الليلة المشؤومة. يقرأ رئيس التحرير القصة المكتوبة بخط يدي.... يجيزها للنشر. أراها منشورة على صفحات المجلة، وعليها اسمي، فلا تكاد الدنيا تسعني من شدة الفرح!». محمود شقير، مدن فاتنة وهواء طائش، ص162.

26ـ الأفق الجديد، السنة الأولى، العدد 22، 15 آب 1962، ص41-43.

27ـ المصدر نفسه، ص 41.

28ـ المصدر السابق، ص43.

29ـ د.إبراهيم السعافين، الرواة على بيدر الحكمة–القصة القصيرة في فلسطين والأردن، دار الشروق، ط1، عمان–رام الله، 2008، ص187.

30ـ مجلة الأفق الجديد، السنة الثانية، العدد السادس، نيسان 1963، ص11-12+49-50.

31ـ المصدر نفسه، ص11.

32ـ المصدر نفسه، ص12.

33ـ محمود شقير، خبز الآخرين، ص69.

34ـ المصدر نفسه، ص72.

35ـ يذكّرنا فرج الحافي بمجموعة مماثلة من شخصيات القاص خليل السواحري ابن بلدة محمود ورفيقه في التعبير عن القدس من المنظور القروي. ومجموعة (مقهى الباشورة) لخليل السواحري تتضمن عددا وافرا من القصص التي يبدو أبطالها صورة عن فرج الحافي، كأنهم هو أو بعض جيرانه وأقاربه، يسلكون ويتصرفون بالطريقة نفسها، يتعلمون من التجربة القاسية وليس من الكتب، ويصلون إلى نتيجة واحدة: المواجهة والمقاومة مهما يكن الثمن غاليا أو مكلفا.

36ـ محمود شقير، خبز الآخرين، ص74.

37ـ كتبت هذه القصة عام 1969، أما بقية قصص مجموعة (الولد الفلسطيني) فقد كتبت في الفترة ما بين

(1975-1977) كما يظهر صراحة في إشارة الكاتب إلى ذلك في هامش توضيحي في نهاية المجموعة. انظر: محمود شقير، خبز الآخرين وقصص أخرى، ص122. وقد ظهرت قصص (الولد الفلسطيني) في طبعتها الأولى عام 1977 وظهرت في طبعة موحدة مع خبز الآخرين، وهي الطبعة التي بين أيدينا وصدرت عن دائرة الثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية ودار الثقافة الجديدة ضمن سلسلة الأدب الفلسطيني، القاهرة، 1990.

38ـ قصة الخروج، ضمن: خبز الآخرين وقصص أخرى، ص116.

39ـ المصدر نفسه، ص122.

40ـ المصدر نفسه، ص11.

الفصل الثاني

الفدائي أو المسيح الفلسطيني

قصص المقاومة ومواجهة القمع

الفدائي أو المسيح الفلسطيني

قصص المقاومة ومواجهة القمع

نشرت المجموعة الثانية لمحمود شقير بعنوان (الولد الفلسطيني) عام 1977 عن دار صلاح الدين في القدس، وضمت عددا من قصصه التي كتبها بين عامي (1975-1977) بعد إبعاده من وطنه في نهاية شباط عام 1975. ينطبق هذا على قصص المجموعة باستثناء قصة واحدة هي القصة التي حملت اسم (الخروج) وقد كتبت عام 1969 ، ولذلك ضممناها في قراءتنا إلى قصص الستينات بوصفها القصة الختامية في المرحلة الأولى من مراحل تجربة محمود شقير.

وقد توقف محمود شقير بعد عام 1969 عن الكتابة القصصية، لأسباب أبرزها: الانشغال بالعمل السياسي والحزبي والنضال الصريح ضد الاحتلال، وقد يكون منها ما يعرض للأدباء أحيانا من الإحساس بعجز الكتابة عن إحداث التغيير المطلوب، فيتركونها إما إلى الصمت الأبدي، وإما لفترات محددة يزول فيها هذا الهاجس. وقد يغادرونها إلى مجالات أخرى تمثل في نظرهم منافذ أسرع نحو ما يطمحون إليه من عمل وطني أو تغيير في الواقع نحو الأفضل.

وخلال هذه المدة السابقة على الكتابة تعرض لتجارب لم يكن واجهها من قبل: العمل الحزبي السري، والاعتقال والسجن لمرتين، ثم ختام ذلك إخراجه نهائيا في صورة منفي أو مبعد أجبر على مغادرة وطنه معصوب العينين إلى الحدود اللبنانية. وقد قضى مدة لم تطل في

لبنان لكنها تركت أثرا في بعض قصصه، ثم انتقل للإقامة في عمان حيث بعض أقاربه وأصدقائه وحيث رابطة الكتاب الأردنيين القريبة في همومها وأجوائها مما يريد.

من التسجيلية إلى التعبيرية

من الواضح أن قصص (الولد الفلسطيني) مثلت نقلة رؤيوية وفنية واسعة في كتابة محمود شقير، بما يمثل استجابة الكاتب للتحولات وللمؤثرات الجديدة، ولقدرته على توسيع رؤيته وقراءته للواقع وللفكر أو الأفكار المحركة له، ثمة استجابات عديدة وجديدة تمثلها القصص لمجمل التغيرات والتحولات التي عصفت بالواقع وبالكتابة معا.

لم تتغير القضية الكبرى التي يعبر عنها: فقضيته هي فلسطين وما تعرضت له من عدوان شهد بنفسه جانبا قاسيا منه، ولقد ظلت هذه القضية أكبر محرك ومحفز للكاتب والكتابة، وهي عنوان التزامه الوطني والكتابي، لكنه صار يرى وجوها جديدة من الصراع لا مع المحتل وحده، وإنما مع قوى رجعية متعددة، ومع النظام العربي الذي يُظْهر الحرص على فلسطين في شعاراته، وأما في ممارساته فإنه يجعلها تبتعد أكثر وأكثر. ولقد شهد الواقع العربي تناقضات ومفارقات لا حصر لها مما لم تسجله كتب التاريخ الأمينة والمزورة على حد سواء، ولكن الإبداع الأدبي سجل أطرافا مهمة منه، ومن ضمن ذلك إنتاج محمود شقير الذي يشهد له القارئ المنصف أنه ظل أمينا للالتزام بالنضال والمقاومة بمعناهما الرفيع، وبصورهما المتنوعة، فضلا عن روح النقد القادرة على الكشف، وعلى فضح وجوه الاختلال دون مجاملة أو مداهنة، وبتعبير فني راق لا يعتاش على قدسية المضامين واسم فلسطين.

يعبر شقير في هذه المجموعة عن أجواء المقاومة الفلسطينية في السبعينات من القرن الماضي، كما لامسها بشكل مباشر في وطنه، ثم لبنان بعد إبعاده. وفي ضوء ذلك نقرأ حضور العاصمة اللبنانية (بيروت) التي يتكرر اسمها وذكرها في قصص هذه المجموعة، بما يوثق لمرحلة من الوجود الفلسطيني المقاوم في مرحلة الإقامة المؤقّتة للثورة الفلسطينية في لبنان. يهمنا هنا ما يمكن تسميته «اللمسة اللبنانية» في إنتاج محمود شقير، وهي لمسة مشتركة في جانب واضح

من الأدب الفلسطيني الحديث، يفسر تكرارها استقرار المقاومة الفلسطينية وقيادة منظمة التحرير والمؤسسات التابعة لها على الساحة اللبنانية قبل أن تتغير الأحوال والظروف، ليتم إجبار المقاومة على الرحيل بعد حصار بيروت عام 1982.

الخيط الثاني انتباه شقير إلى مقاومة «المقاومة» والسعي للنيل منها والحد من تفجرها، مما سعى النظام العربي له بصور شتى تحت حجج «الأمن» بل باستعمال حجة «فلسطين» والحرب مع العدو. وفي هذا المناخ ساد الكبت والقمع وبرزت ظاهرة السجن السياسي في العالم العربي، ومارست «دولة الاستقلال» صورا شتى من صور القمع وتغييب الديمقراطية. وأدى ذلك إلى بروز صورة «الشرطي» في الأدب العربي، بتلك الصورة التي نجدها في قصص شقير وغيره ممن سجلوا أطرافا من هذا الصراع بين المناضل العربي والفلسطيني في مواجهة الأنظمة وأدوات القمع فيها، وأجهزة المخابرات التي «أبدعت» في اختراع أساليب التحقيق والتعذيب والسجن مما سجلت القصة القصيرة أطرافا منه، كما سجّلت الرواية العربية أطرافا أخرى مهمة.

الخيط الثالث توسع الرؤية الفكرية والسياسية وعمقها وتراجعها عن ظاهر القصة وسطحها لتغدو محركا لها في أعماقها، والمواءمة بين الشرط الجمالي والمحتوى الفكري. شقير كاتب يساري بامتياز وهو أمر لا يخبئه ولا يخفيه، ولكنه ليس كاتب أيدولوجيا. كاتب ملتزم بشكل حازم، ولكنه ليس بوقا دعائيا للجزء السطحي الشعاري من الأيدولوجيا. وقد اقتضى منه ذلك جهدا كبيرا ودؤوبا ليحافظ على ذلك التألق الفني والتعبيري في كتاباته القصصية مع المحافظة على التزامه الفكري والنضالي الذي لا يبعد عن الاشتراكية وعن قوى اليسار. ولقد اتهمت تلك القوى بتغليب المضمون على الفن، في الوقت الذي شجعت فيه «الحرب الباردة» مذاهب جمالية (بلا مضمون) ودعمت النقد الشكلي بدعوى احترام النص، واستقلال النقد والقراءة الأدبية، ولكن ذلك كله كان رد فعل، وكان لونا من المواجهة مع وضع الأدب في أتون المعركة على أيدي الماركسية والاشتراكية. اختار شقير بعيدا عن هذا الصراع العالمي الخفي آنذاك أن يكتب انطلاقا من التزامه النضالي المقاوم، وبالتزامه الجمالي ككاتب رائد مجدد، فأنتج مدونة قصصية قادرة على الصمود وعلى مقاومة الزمن. فالإبداع الحقيقي هو الإبداع الذي بمقدوره أن يصمد وأن يستقر في الحالة القابلة للتأبد، ليصبح صالحا لكل زمان ومكان، ويتجاوز التعبير الطارئ الذي يغيب بغياب مناسبته أو ظرفه.

ولادة المقاومة ورمزية الكوفية

تسجّل قصة (التراب) ابتداء من عنوانها ولادة المقاومة داخل الأرض المحتلة بعد الاحتلال، وتؤرخ لدبيب تلك الروح التي ملأت الأفق بالأمل، ودخلت معها الحالة الفلسطينية مرحلة جديدة متفائلة مصممة. وكانت تلك الروح هي الرد المباشر على هزيمة حزيران 1967، وتأكيد التعامل معها بوصفها خسارة حرب وليست هزيمة مطلقة. الأمر الثاني الذي يتبادر إلى الذهن هو ذلك الارتباط الذي عمقه الأدب الفلسطيني بين الإنسان والأرض، وذلك المعجم الواسع للتراب والأرض الذي استثمره الأدب شعرا ونثرا ليغدو للأرض الفلسطينية وللتراب الفلسطيني قدرٌ من الإجلال والقدسية والاحترام الذي يعلو على أية قيمة أخرى.

بنى الكاتب قصته من ثلاثة مقاطع أو أجزاء أساسية يبرزها الترقيم: (1، 2، 3) كما ضمنها في آخر كل من القسمين (1، 2) فقرات قصيرة معنونة بعناوين فرعية: فقد ختم القسم الأول بالفقرات التالية: بلاغ رقم 1، بلاغ رقم 2، تعقيب، بلاغ رقم 3، تعقيب آخر. وختم القسم الثاني بـ: ملاحظة، ملاحظة أخرى. ومهمة هذه الفقرات إضاءة ممارسات الاحتلال من جهة، وتقديم مواد ضرورية يصعب تضمينها في صيغة السرد المتتابع الموجودة إلى حد ما في الأقسام الثلاثة الرئيسية، وصولا إلى تنوير النتيجة التي انتهى إليها الرجل عندما انضم إلى المقاومة. واللافت استخدام الكاتب للغة البلاغات العسكرية عبر محاكاة أسلوبها، وهي بلاغات تحاكي ما كان جيش الاحتلال يعلنه عبر الإذاعة، أو يلقيه على هيئة منشورات مكتوبة، تمثل توجيهات للمواطنين العرب كجزء من الحرب النفسية وإتمام مهمته الاحتلالية. تستدعي القصة هذه التفاصيل المؤرقة وترد عليها بطريقتها الخاصة، وتضع القارئ في قلب الوضع الفلسطيني تحت الاحتلال.

تسجل القصة أولا الحضور القاسي المفزع لدوريات الاحتلال ومصفحاته التي تجوب الأحياء والقرى الفلسطينية معلنة عن وجودها. فتفزع الحياة الطبيعية للأطفال والكبار. إنها حياة مختلفة عن حياة أية مجموعة بشرية أخرى في العالم. ترسل الدورية أضواءها الكاشفة أولا، وخلافا للدلالة الراسخة للضوء تغدو دلالته مع ارتباطه بالجنود دلالة سلبية تحمل أمارات

الفزع والخوف: «كان عمود الضوء يتماوج عبر السماء وخلف المنعطف يتعالى هدير مزعج، أجال نظرا متحفزا، وتراجع الأطفال الذين يلعبون في ضوء القمر إلى بيوتهم مذعورين، تلفعت النسوة بالصمت وهن يسترقن النظر من الأبواب بعد أن أطفأن المصابيح، قالت زوجته وهي تبلع ريقها:

ـ دورية، لقد جاءوا»[1].

الاحتلال هو من هاجم الحياة الفلسطينية بكل تفاصيلها، وقلبها رأسا على عقب. ولذلك فالمقاومة كما تصورها القصة جاءت دفاعا عن الوجود وعن الحياة الطبيعية التي يحاولها الإنسان الفلسطيني، جاءت لتحافظ على مكان للعب الأطفال، ولإبعاد هؤلاء المعتدين عن شوارع حيه أو قريته.

الرجل الذي بدا هامشيا متواريا مع دخول الدورية يظهر شيئا فشيئا، تردد زوجته ما يردده غيرها: «ماذا تقدر أن تفعل بعد هذه الهزيمة». إنه صوت اليأس الذي تسلل إلى النفوس، ولكن مهمة المقاومة كانت في جوهرها إعادة الثقة إلى النفوس بإمكانية تحقيق انتصار ولو بعد حين.

يتسلل الرجل إلى حيث دفن بارودته في قلب تراب الحقل المجاور، ليكون ذلك أبسط رد على ما تمارسه الدورية من تنكيل بالحياة اليومية للناس. وتسترجع القصة تدرج ولادة هذه الروح: في البدء كانت الهزيمة والصدمة، مما دفع الرجل لإخفاء بندقيته في تراب الحقل خوفا من حملات التفتيش والمداهمة التي تقوم بها الدوريات بحثا عن أية قطعة سلاح.

ولقد صورت القصة أثر الهزيمة، حيث فقد الرجال رجولتهم، وأصيبوا بالهزيمة الجنسية، ولم يعد بمقدورهم الاقتراب من النساء، تترافق الهزيمة الجنسية والعنّة مع الهزيمة العسكرية والسياسية وتعمق معناها، ليغدو فقدا للرجولة بكل معانيها. ومع أن هذا المفهوم قد يكون مفهوما تقليديا يربط النضال بالذكورة وحدها، فإنه لا يفقد معناه في ضوء المفاهيم العربية عن الرجولة والانتصار.

عندما يقرر الرجل المقاومة ويخرج البندقية تعود له طاقته الرجولية، ويضاجع المرأة في الحقل فوق التراب، وكأن رجولته اكتملت أو أعلنت عن نفسها عبر قراره المقاوم.

وثم مشهد حواري يعطينا صورة عن دلالة التراب كما قدمتها القصة في حوار الرجل والمرأة بعد أن لحقت به إلى الحقل حيث أخفى البندقية:

«ملأ يديه بحفنة من التراب وقال:

ـ واخياه، أخذوه، انظري: أغلى من الذهب.

ملأت قبضة يدها، ثم أرخت أصابعها، وأخذ التراب يسيل من بين الفجوات ويتساقط فوق فخذها هادئا وادعا رطبا، وراحت تملأ قبضتها من جديد وتهيله فوق نهاية فخذيها المتلاصقين، استيقظ عليها وهي مستغرقة في هذه العملية:

ـ ما هذا يا امرأة؟

ـ قالت: يوم كنت طفلة، أحببت اللعب بالتراب.

سأل بفضول:

ـ واليوم هل تحبينه يا امرأة؟

قالت:

ـ انظر، لونه غامق، لماذا؟

قال وهو يتابعها بإمعان:

ـ يقولون إنه مجبول بدم الثوار.

ولم يعرف كيف تدافعت على لسانه هذه الكلمات، حاول أن يفكر في معناها، ولكنه انتفض فجأة حينما فرقعت في الجو صلية رشاش أعقبتها انفجارات مدوية»(2).

لقد مثلت القصة قوة العلاقة مع الوطن وشدة الارتباط به من خلال هذه العلاقة مع التراب والنظرة إليه بوصفه: أغلى من الذهب. يرتبط بالطفولة والنشأة كمكون أساسي من مكونات

هوية الإنسان. وله أيضا تاريخ، فالمقاومة أو الثورة الجديدة آنذاك تتذكر ثورات سابقة سقط فيها شهداء كثر، وصاروا ميراثا تستند إليه المقاومة، ولو استعنا بإحدى الملاحظات المغذية للقصة لوجدنا استعادة أو استذكارا لثورة 1936 المعروفة في التاريخ الفلسطيني. هذه الألفة مع التراب وإعلاء دلالته ومعناه غدت معنى متكررا وثيمة كبرى من ثيمات القصة الفلسطينية.

وتنتهي القصة في تلميح إلى أنّ فعل الرجل ليس فعلا فرديا معزولا، «والتفت صوبها وهو يبتعد:

ـ لا تقلقي لست وحدي.

انهمرت من عينيها دموع، وظلت تراقب شبحه الموغل في ظلمة الوادي. ثم عادت إلى البيت تترقب قدوم الدورية كي تسمع انهمار الرصاص من الجانب الآخر» [3].

رجل وامرأة: فانتازيا الرعب والعجز

ترجّع القصة بعض أصداء أحوال الفلسطينيين. فالرجل والمرأة في القصة شخصيتان فلسطينيتان. تعرضا فيما تعرضا لخيبات وإصابات جسيمة، حتى انتهيا إلى حالة الاغتراب والتشوه التي ظهرا عليها. إنهما ليسا سيئين ولكن الواقع السيئ شرخ نفسيهما. فصارت امرأة المخيم امرأة مشؤومة في نظر أهل المخيم، وتحولت إلى متشردة وامرأة ليل. أما المدينة التي يتحركان فيها (بيروت) فهما غريبان عنها، فهي ليست مدينتهما، أهل المدينة يقيمون احتفالاتهم، وأما الرجل والمرأة فمتشردان لا مكان لهما في الاحتفالات الدائرة.

لا يتم اللقاء العاطفي ولا الجنسي بين الاثنين، تظل رغباتهما معلّقة، مؤجلة، ففي المشهد الأول يتآلفان قليلا ويتحدثان، ولكنها تستعجل التعري فيكتشف أنها مومس. وحين ذاك يعلن أنه انخدع فيها ويأمرها بالنهوض، فيفترقان كل إلى تشرده. ولا شك في أن عدم إتمام الفعل الجنسي بأية صورة هو علامة اختلال في الدلالة الأدبية والسردية.

ثم يأتي قسم ثان بعنوان: (توضيح) تركزه القصة على المرأة وحدها. فتضيء هذه الشخصية

المتشردة. إنها امرأة من المخيم، مرت في حياتها حوادث جعلتها مثالا للنحس والشؤم، فمن ارتبطوا بها أو اقتربوا منها كان مصيرهم القتل والموت، وهو لا شك من الأمور المألوفة في الحال الفلسطيني الذي ألف أسباب القتل في كثرة الحروب الخاسرة التي مرت في تاريخه. هكذا لم يسمح لها قدرها أن تجد (ابن الحلال) فكلما وجدته أخذته الحروب. فآلت لما آلت إليه من صورة المومس المتشردة. هل يتضمن هذا التوضيح صياغة فلسطينية لصورة «المومس الفاضلة» كما أشاعها القص الواقعي عند يوسف إدريس وأضرابه من القصاصين؟ إنها ضحية وليست مومس حسب ما يصنفها الآخرون.

في المقطع المرقم (2) عودة إلى الشخصية الأخرى: (الرجل) فتتابعه القصة في دورانه وتشرّده وتسكّعه. حتى تفضي به الشوارع للالتقاء بالمرأة نفسها مجددا. تجمعهما القصة مرة أخرى. وبعد تبادل النظرات يعتذر لها: «أسأت الظن فيك، وأنا متأسف» فيعودان للتسكع المشترك. «قالت بصوت كئيب: هربت الليلة من المخيم بعد أن زهقت البرد والظلام.

كانا يقتربان من المتنزه، وأحس بالدفء يعبق من جسدها كلما لامسها بعفوية، أفلت يدها وانقض بكلتا يديه على طرف ثوبها ومزعه بحركات متوترة، فانكشف فخذاها، حاول تطويقها بذراعيه ولكنها نفرت منه، وراح يعدو خلفها وهو يشعر أنه يطارد امرأة يعرفها من قبل» [4]. مرة أخرى تفشل محاولة الاقتراب، ليغدو الفشل العاطفي والجنسي تعبيرا عن العجز الذي أصاب الواقع الفلسطيني كله.

ويأتي عنوان/ فقرة (هامش) لتقوم بوظيفة توضيحية تتصل بالرجل وتسوغ الحال الذي آل إليه. يتضمن الهامش إشارات إلى القمع والكبت الذي تعرض له. إنها صورة من صور القمع الذي مارسته السلطات من ضمنها تهديده باغتصاب زوجته. إنه انتهاك لا يحترم أبسط حقوق الإنسان، قمع يحاول سحق الإنسان وتدميره على نحو نهائي. «أدخلوها منفوشة الشعر ممزقة الثياب، وكان فخذها يطل من خلال ثوبها الممزق، انهالوا عليه بالأسئلة والعصي ثم عرّوها من ملابسها وهي تصرخ، أما هو فكان يتلوى فوق البلاط من الألم والعجز»[5]. وهل أبلغ من هذه الصورة غير الخيالية التي شهدتها غرف التحقيق وشهدت ما هو أقسى منها: كأن هذا

التوضيح يهدف إلى إلقاء ضوء على صور الخوف والكبت والقمع، كما يفسر العطب والعجز الذي آل إليه في علاقته مع المرأة الأخرى.

وفي العنوان التالي: خبر. تستخدم القصة لغة الخبر المحايدة، وبرودة الصياغة الإعلامية التي لا تنقل شيئا مما حدث. فنعرف من الخبر أن الرجل تم إبعاده خارج الحدود، وهذا ما يفسر غربته عن المدينة التي يسير متشردا فيها. أما زوجته فقد حكمت بالسجن المؤبد بتهمة القيام بعمليات فدائية ضد منشآت العدو العسكرية. الخبر بصيغته الباردة كأنه منقول من صحيفة أو من نشرة أخبار عربية، إنه محايد بارد لا يقول لنا شيئا عن تدمير حياة هذا المواطن. ولا عما مورس ضده من تعذيب وإهانة.

في المقطع الثالث تصل القصة إلى تحولات كابوسية سببها الفزع والخوف والألم القديم. يتحول الرجل إلى محقق وهو يهذي ويطرح أسئلته على المرأة. إنها حالة فانتازية كابوسية يفسرها ما تعرض له الرجل من ألم وتعذيب حتى أصابه الخلل إلى الأبد. إنه يطرح عليها كما يبدو الأسئلة التي كان المحققون يطرحونها على امرأته: وتنتهي بتهديد الاغتصاب. «وحينما هم بتمزيق ملابسها أفلتت من بين يديه، وانطلقت تعدو صارخة عبر الشوارع...».

هكذا تصور القصة في مقاطعها المتتابعة طرفا من المعاناة التي تعرض لها الفلسطيني: رجلا كان أو امرأة، ولقد أدت فيما أدت إلى قدر من التخريب والعطب والامتهان. إنها جزء من التضحية. ولقد تبدت القصة عرضا لمثل هذه الأحوال، وأخطر ما فيها أنها عطبت الإنسان نفسيا وجنسيا وفكريا حتى تحول إلى الهلوسة والعجز والكوابيس. إنها قصة من قصص القمع والتعذيب، ومن فانتازيا الرعب والتدمير الذي يتحول فيه المقموع إلى قامع في أثناء حلمه أو كابوسه.

صور من ممارسات الاحتلال

وقصة (القرار) أيضا تصور جانبا آخر من حياة الفلسطينيين تحت الاحتلال وخاصة في القدس. وتركّز على ضغط الاحتلال على بعض الشباب الفلسطيني لإسقاطهم في براثنه ضمن ظاهرة (الجواسيس) المعروفة في تاريخ الاحتلالات وفي تاريخ الاحتلال الإسرائيلي.

شخصية القصة شاب عادي، بل أقرب إلى الشاب العابث المستهتر غير المعني بالشؤون العامة قبل الاحتلال. ومع ذلك لم يسلم من أن يتدخل المحتلون في حياته ويطلبونه إلى مقرهم قرب بناية «النوتردام». وفي مسيره نحو مكتب المخابرات، ومن خلال تداعياته نعرف أمورا عن تفكيره وحياته: تفكيره في البنت التي يحبها، واتهام بعض أهل القرية أنه يذهب لمقابلة اليهوديات (مما يؤشر بإيجاز إلى بروز ظاهرة الموسمات مع مجيء الاحتلال، واستخدامهن لضرب الشباب الفلسطيني، وتدمير البنية الأخلاقية التي تشكل جدارا ضروريا للمقاومة).

تقول لنا القصة إن هذا الشاب العابث تحول إلى شاب مقاوم عبر التجربة التي مر بها، وعبر التضييق والضغط عليه ليغدو جاسوسا للاحتلال. دخل سجن (المسكوبية) ذائع الصيت في تلك المرحلة، وهناك عاش تجربة قاسية عبر التحقيق والضغط، والتقى بسجناء عرف منهم شيئا عن «الفدائيين» ويعجب بشخصية واحد منهم يعلمه ويهتم به. التجربة في السجن وفي مواجهة الاحتلال هي ما فجّر وعيه، فخرج من السجن شخصا آخر. وتقدمه القصة في صراعه الداخلي بين الحياة التي يريدها وبين ضغطهم عليه ليغدو جاسوسا، وماذا سيقول عنه أهل بلده، وكيف تكون صورته وسمعته. ويصل أخيرا وقد قرر قراره النهائي: لا يمكن أن يكون جاسوسا.

تتضمن القصة أبعادا متعددة للصراع ولتفاصيل الحياة تحت الاحتلال، لم يعد المحتلون بعيدين غريبين كما ظهروا في قصص أقدم، وإنما صاروا يحاصرون الحياة الفلسطينية بوجودهم الثقيل، ويدخلون تفاصيل الحياة اليومية للناس، ويسعون لاختراق هذه الحياة واختراع أساليب جديدة لمحاصرتها، وتكوين أتباع لهم من الفئات الضعيفة التي يمكن أن يوقعوا بها. وتتبنى القصة وجها إيجابيا ومسلكا وطنيا عندما تجعل هذا الشاب القروي البسيط يستيقظ في اللحظة المناسبة، وكأنها تقول إنهم لن ينجحوا في مسعاهم، وأن محاولاتهم ستبوء بالفشل.

«ألقى نظرة حانقة صوب البناية، واستدار إلى الخلف تاركا بناية المخابرات وراءه وعاد يذرع الشارع بخطوات جادة. اجتاز سجن المسكوبية، وانطلق تجاه باب العامود. وفي ذهنه

قطيع العجول والشبابة وبنت حليمة الحسين والرجل الذي قابله في غرفة رقم 6 وأهل بلده الذين يعلو صياحهم دائما في الحارة دون انقطاع» [6].

قصة (الوطن): الكبت والسجن والمقاومة

بنى الكاتب هذه القصة من خمسة مقاطع قصصية متتابعة، كأن كل مقطع يمثل مرحلة من مراحل حياة بطلها أو شخصيتها الذي يروي قصته بضمير المتكلم، ويعرض تحولات حياته المرتبطة بالوطن مرحلة مرحلة. ولكنها تتميز بأسلوب تعبيري يحاول أن ينير المراحل المختلفة ويوجزها بأسلوب فني أعمق من السرد العادي أو الواقعي المباشر. ولذلك تتم محاولة تغذية القصة، وتأثيثها ببعض العناصر التعبيرية الفنتازية والشعرية المعمقة للمعاني المتتابعة الكلية التي تعبّر عنها.

المرحلة الأولى: الاحتلال:

يأتي صوت الراوي بضمير المتكلم، كأنه يروي طرفا من سيرته أو تجربته الشخصية: «كنت أتأمل سور المدينة حينما داهمني الجندي وصاح: هيه قف، ما الذي تفعله هنا؟ قلت: مدينتي وأنا أتأمل سورها. قال: مدينتك، هذا هراء. دفعني أمامه بوحشية، فمشيت مسافة ثم خاتلته وانتضيت سكينا من جيبي غرزته في رقبته. تفجر الدم من جسده وسال على الرصيف، وانطلقت أعدو. تعقبتني المصفحات ودوريات الجيش وضيقت علي الحصار، تلفّت في كل الاتجاهات حائرا، ثم طرت مرفرفا في السماء. وقلت: يبدو أنني نجوت، لكنهم نثروا الشباك والمصايد. وحاصروني ثم ألقوا القبض علي ووضعوني في قفص بعد أن نتفوا ريشي. وزجوا بي في السجن بين الزعران» [7].

هذا هو المشهد الافتتاحي في القصة، وهو يجمع عناصر واقعية مندمجة في عناصر تعبيرية لتعميق المعنى وإيصاله. ونلاحظ بوضوح ما لحق بـ «الشخصية» القصصية من تطوير، فلم تعد شخصية واقعية أو مشتقة على نحو صريح ومباشر من الواقع، على النحو الذي مر بنا في قصص «خبز الآخرين»، إنها في صيغتها الجديدة شخصية تجريدية على نحو ما، ولها وظيفة

فنية، ولكنها ليست منسوخة على نحو شبه حرفي من واقع محدد. الشخصية هنا تكتفي ببعدها الفلسطيني المشترك، ولم تعد معنية بأزمة القروي والمدني، ولا بالالتزام المرآوي بما تعكسه القرية والمدينة من واقع اجتماعي ومعيشي. ثمة هنا في قصة (الوطن) فلسطيني حاول أن يعيش في مكانه كما هو الحال الطبيعي، لكن الاحتلال الممثل في الجندي أعاق الحياة الطبيعية والإنسانية لهذا الشاب أو الإنسان الذي يمثله الراوي نفسه، وهو لم يبادئ عدوه بالمواجهة، وإنما كل ما فعله أنه حاول الاقتراب من سور مدينته «المحتلة». وهكذا بدت مقاومته اللاحقة لفعل الجندي نوعا من الدفاع عن النفس بالأداة المتوفرة، فكانت المطاردة والملاحقة ومعاناة المواجهة مع الاحتلال مما عبرت عنه القصة بأسلوب مكثف، لم يلبث أن تحول من المعقول إلى اللامعقول في تحول تعبيري شعري يطابق بين الفلسطيني والطائر، بجامع ما يطلبانه من الحرية، وهكذا يحاول الطائر الفلسطيني أن يفر ويبعد عن خطر المطاردين، فينصبون له الشباك والمصايد حتى يتمكنوا من القبض عليه، ليودع في القفص أو السجن، فيجد نفسه سجينا بين الزعران.

المرحلة الثانية: دخول السجن

المشهد الثاني في القصة ينفتح على وجود الراوي في السجن بين الزعران، فيسألونه عن سبب سجنه. «قال زعران السجن: ماذا فعلت يا ولد حتى جاءوا بك إلى هنا؟ قلت: كنت أتأمل سور مدينتي فلم يعجبهم الأمر. قال الزعران: أنت تكذب، لكن حسنا، بما أنك قادم من خارج هذه الجدران المقيتة، فهيا قص علينا حكاية مسلية» (8).

انفتح المشهد بالحوار بين زعران السجن والراوي، ثم انتقل الحوار إلى ما يسمى بالمقايضة السردية، أي أن يمنحهم حكاية مسلية مقابل الترحيب به أو قبوله بينهم. ويسمح هذا التطور في مسار المشهد بالانفتاح على الحكاية الشعبية المغذية للنسيج الأساسي للقصة. يستخدم الراوي في هذا المقام أساليب افتتاح السرد الشفاهي، لكنه يعدّل من مضمون الحكاية ليستقيم مع الجو القمعي الذي جاء به إلى السجن، أي أنه يحاول أن تكون حكايته المسلية ذات صلة بحكاية سجنه غير المسلية: « كان في قديم الزمان سلطان يسوم شعبه العذاب». يعترض الزعران (المروي لهم) على الحكاية طالبين منه ترك السياسة. فيحاول أن يروي حكاية

ثانية: «حسنا إليكم حكاية ثانية: مر الجوع ذات يوم بمدينة وقرر الإقامة فيها». فلم تُقبل هذه الحكاية المرتبطة بالجوع، فانتقل إلى حكاية عاطفية عن المرأة التي خانت زوجها التاجر وهربت مع عشيقها سائس الخيول، «هلل الزعران وقالوا:هذه حكاية نعرفها ولكن لا نمل سماعها. وظللت أقص هذه الحكاية على امتداد ليالي السجن الطويلة»[9].

المرحلة الثالثة: من السجن إلى النفي

ويوظف الراوي في المشهد الثالث حكاية شعبية شهيرة، لكنها معالجة فلسطينيا عبر ربطها بالجد الذي رواها للولد السجين «يوم الخامس من حزيران» وهو تاريخ محمل بدلالة ثقيلة على المستوى الفلسطيني والعربي وليس كأي تاريخ آخر.

الحكاية هي تعديل أو تنويع على حكاية تنسب إلى جحا ومغزاها أن (رضى الناس غاية لا تدرك). ولكنها هنا محوّرة لتغدو تجربة للفتى السجين مع جده. ولا تخفى السخرية فيها وكثرة التدخل من الآخرين، وكأن ذلك أحد أسباب الهزيمة في ضوء القصة.

ثم يعود من حكايته المستعادة إلى حكاية السجن، عندما يفاجئه الحراس ويتدخلون في جلسته واستذكاراته. ثم تلخص القصة تعبيريا بعض ممارسات السجانين، وينتهي الموقف بالإبعاد النهائي عبر نقله إلى الحدود: «قالوا: أمامك بلاد اسمها لبنان، وإن لم تذهب قتلناك. صوبوا أسلحتهم ومضيت وأنا أتلفت صوب حدود وطني»[10].

ولا شك في أن هذا المقطع يتقاطع مع سيرة الكاتب نفسه، بل تبدو القصة كلها تعبيرا عن تجربته النضالية الشخصية، منذ سقوط مدينة القدس التي عاش فيها وقريبا منها، ثم تعرضه للاحتلال مثل غيره من الشباب الفلسطيني، وقد عانى من السجن بتهمة «النضال» وأفضى به السجن إلى النفي والإبعاد القسري، وظل مع ذلك يتطلع إلى حدود وطنه سنوات طوالا. فالقصة بمقاطعها ومعالمها الأساسية ترسم تجربة الكاتب، ولكنها لا تقدمها في صورة تجربة «شخصية» بل تقدمها معمّمة في صورة تجربة نضالية ذات مغزى فلسطيني كلي.

المرحلة الرابعة: تجربة المنفى

تنقلنا القصة إلى تجربة العيش في المنفى بعد إبعاد السجين خارج وطنه، إنه حائر وضائع: يسأل البصارة فلا تعطيه حلا شافيا، بل تنصحه بأن يطفئ حزنه في أجساد النساء، بعد ذلك تتحول القصة بأسلوب شعري متأثر بنشيد الإنشاد ذي الطابع الغزلي في مخاطبة بنات المدينة. فيجد القارئ في هذا المستوى أسلوبا غنائيا شعريا، يعبر عن حالة حلمية خيالية، أكثر منها واقعية. ويصل به التجوال حتى البحر ليرى من هناك مدن وطنه وقراه: قد يراها من البعد حقا وقد يراها حلما. «وجدت البحر يلقي بجسده عند أقدام المدينة، كأنه فلاح هدّه التعب، شكوت له حالي ثم أصغيت، طفق البحر يتحدث بنبرة رتيبة فاترة، غادرته وأنا أتلفع بالحزن وانطلقت إلى مقبرة الشهداء، قلت هذا مكان مناسب لاستدرار الدموع، كانت شواهد القبور تحكي كل شيء عن وطني. شاهدت كل القرى والمدن: بيسان، يافا، غزة، القدس. طأطأت رأسي في خشوع، وتحسست صدري لعل الدموع تنهمر، فراعني ما شعرت به من تحجر واحتباس فعدوت إلى غرفتي»[11]. يبدو الفلسطيني المبعد وحيدا حزينا شديد الحنين إلى وطنه. يحاول أن يتواصل مع بنات المدينة لكنهن يعرضن عنه ويتهمنه بترك وطنه. يقصد البحر ليشكو إليه ثم يقصد مقبرة الشهداء في إشارة حزينة إلى مقابر الفلسطينيين في المنافي. أما احتباس الدمع وتحجره فلعل فيه إشارة لهذا الثقل الذي يحس به، أمام الإحساس بالقهر والسلبية واللافاعلية، إنها مرحلة الضياع هناك في المنفى بعيدا عن الوطن.

المرحلة الخامسة: المقاومة

المقطع الخامس ينقلنا إلى بيروت التي تتعرض لرصاص الأعداء «كان الفاشيست يحرقون جسد بيروت، والظلام يزحف فوقها في خجل، أحكمت إغلاق الباب والنوافذ، وقلت: هذا أوان الانزواء من الخطر» [12]. هكذا يواجه الراوي حروب بيروت أول الأمر، يحاول أن يختبئ من الخطر بهذه الطريقة الفردية. في الليل تأتيه الأحلام والكوابيس.. يميز فيها صوت أمه البعيدة في الوطن البعيد، تدعو له بالحفظ والحماية، فينهض إذ ذاك من حلمه ويغادر البيت رغم أن «الرصاص يلعلع في سماء المدينة». يقابل الراوي فتى مقاتلا عند أحد المنعطفات. ويأتي

الحل لأحزانه وأزمته، بأثر من الفتى المقاتل، وبالانتصار لفكرة المقاومة وممارستها، الشاب المقاوم هو من ينقذه من أحزانه ويدله على الطريق الصحيح إلى الوطن.

«تأملني الفتى باهتمام ثم قال: اتبعني فسرت خلفه من درب إلى درب وكنت أزداد ثقة كلما أوغلت في الطريق. كان الرصاص ينهمر كالمطر وكانت بندقية الفتى تهتز شامخة في الفضاء»(13).

تنتهي قصة (الوطن) بالبندقية والمقاومة، لتكون قفلة لهذه المسيرة القاسية بمراحلها المتتابعة: الاحتلال والسجن والنفي والغربة. أمل المقاومة وحده يفتح أفق المستقبل، ويشعر الراوي الضائع في بيروت بالقرب من الوطن.

ثنائية الكلمة والبندقية/ المثقف والمقاتل

قدم محمود شقير في هذه المرحلة تجربة مبكرة في شكل «القصة القصيرة جدا» وهو الشكل الذي سيحتل لاحقا مجموعات كاملة. وتحت عنوان: (ثلاث قصص قصيرة جدا) قدم هذه التجربة التعبيرية الجديدة، والقصص الثلاثة لا تحمل عناوين خاصة بها، وإنما تتميز وتستقل باستخدام الأرقام (1) و(2) و(3).

وأما القصة الأولى منها، فقصة مهمة في تجربة الكاتب على مستوى الرؤية والمضمون، وتعكس حضور ثنائية مركبة يمكن صياغتها في تعبيرات من مثل: (الكلمة والبندقية، القول والفعل، المثقف والمقاتل، الكاتب والفدائي...). وتبدأ هذه القصة المروية بضمير المتكلم على النحو التالي: «كنت أقرأ مسرحية الأم لبريخت حينما رن الجرس، نحيّت الكتاب جانبا وفتحت الباب. فإذا بهما يقفان وقد تشعث شعر ذقنيهما، ومن عينيهما تفيض علامات الإجهاد»(14).

وواضح من صياغة هذه الفقرة ميل الكاتب إلى البساطة «المقنّعة» أو «المفخخة» التي تغري بالقراءة، ولكنها تحمل عمقا وتخبئ دلالات مركبة، فيما تتظاهر بهذه البساطة. إنه أسلوب اقتنع به شقير وحاوله وتفوّق فيه، وهو أقرب إلى ما يسمى في البلاغة العربية: السهل الممتنع الذي يظن من يقرأه أن بمقدوره أن يأتي بمثله، ولكن ذلك أمر عسير صعب المنال.

ثلاث شخصيات تقدمها القصة: الراوي المتكلم: مثقف وكاتب يقضي وقته مطمئنا في البيت ويقرأ قراءات نوعية تدل على التزامه أو اتصاله من طرف ما بالمقاومة والالتزام. فقراءة مسرحية الأم لبريخت هنا إشارة مهمة إلى ثقافة الراوي ونوعية قراءاته. وهذه المسرحية من الأعمال العالمية المعروفة في سياق الأدب النضالي والفكري المقاوم. ولكن هذا المثقف/ الكاتب في كل حال كائن «بيتي» ونظري، يقرأ عن المقاومة ويؤمن بها، لكن كل ذلك يظل في إطار الفكر دون الانتقال إلى الفعل أو الميدان.

الشخصيتان الأخريان: نتعرف عليهما بضمير الغائب المثنى (هما): إنهما اثنان ولكنهما من صنف واحد، إنهما متشابهان متطابقان يمثلان حالة واحدة، ولذلك ظل التعبير عنهما بهذه الصيغة المثناة، ولم يتم تفكيكهما إلى شخصيتين مختلفتين. المثقف النظري الفرد في مقابل حالة الاثنين، هما قادمان من الخارج، وهو في الداخل، هما واقفان وهو جالس، يتميزان بفوضى الهندام والانشغال الذي أدى إلى شيء من التشعث (يمكن أن نتصور المثقف القارئ مرتب الهندام حليق الذقن) وهناك في النهاية علامات الإجهاد والجهد المبذول، مقابل علامات الراحة المرتبطة بالبقاء في البيت، والصورة التي ظهرا عليها تنم عن شدة انشغالهما وعلى قلة الوقت المتاح لهما للاهتمام بأمور تبدو هامشية في حالتهما، ثمة عمل يقومان به خارج البيت، تبدت آثاره أو معالمه في وصفهما على لسان زميلهما أو صديقهما المثقف/ الكاتب. هما يعملان ويتحركان ويجهدان، وهو قليل الحركة، هما ينتميان لسلالة العمليين أو الحركيين، أما هو فمن جماعة النظريين: القراء أو الكتّاب.

تتكون الفقرة الافتتاحية التي تأملناها من خمس وعشرين كلمة فقط، ومع ذلك اختزلت عشرات الكلمات، لتغدو مثالا مبكرا على تقنية «الإيجاز» والميل إلى «الكثافة» مما يكوّن أحد أركان بلاغة «السهل الممتنع» عبر الاكتفاء بعدد محدود من الاختيارات اللغوية الدالة، كأنها علامات تحيل على دلالات لها وظيفتها في القصة.

تعرض القصة إذن لثنائية المثقف والفدائي/ الكاتب والمقاوم/ النظري والحركي.. ومع ذلك فهما ليسا نقيضه بالمطلق، وهي ثنائية لا تفضي إلى التضاد ولا العداء، وإنما هي من نوع الثنائيات التي تؤدي إلى الاختلاف والتكامل.

وفي تتمة القصة في الفقرة الثانية: «قالا: نحن قادمان من الجنوب، جئنا لنراك بضع دقائق، وبالمناسبة لم نشرب الشاي منذ مدة طويلة. اتجهت إلى المطبخ لتحضير الشاي وحينما عدت اعتذرت بأن كمية السكر الموجودة قد لا تكفي، فهز أحدهما رأسه بعدم اكتراث»[15]. وإذا ما تذكرنا السياق الكتابي للقصة فسنعرف أن (الجنوب) ليس أي جنوب وإنما هو (جنوب لبنان) الذي مثل جبهة قتالية ونضالية مفتوحة مع الجيش الإسرائيلي، وغدا أشهر من أي جنوب آخر. لا تشرح القصة شيئا من ذلك، وإنما تكتفي بالتعبير الموجز الدال، وبطاقة الكلمات على الإشعاع وتفجير المعنى. هما مقاتلان أو فدائيان يمارسان عملهما في الميدان، بينما رفيقهما الكاتب يقرأ ويكتب في البيت. تعزز فكرة الزيارة السريعة وجود مودة بين الطرفين ووجود خيوط فكرية تربط بينهم. كأنما ينتمون لاتجاه أو فكر واحد ولكن ثم طرف في الجانب النظري وثم طرف يمارس الفكر عمليا من خلال الانخراط في الفعل النضالي والثوري. الجبهة ليست كالبيت، ولذلك فقد ينقص الطعام وقد يختفي الشاي أو الماء، وعندما يعتذر الراوي عن احتمال عدم كفاية السكر، فإن ذلك لا يثير شيئا فيهما كأنه أمر معتاد، يقابلانه بقلة اكتراث. نقص السكر يشير أيضا إلى ظروف الحرب وتأثيرها على اختفاء السلع. إنه اختلال جزئي يعتذر المثقف عنه، لكنه طبيعي وغير ذي شأن عندهما في ضوء التجربة وظرف القتال الدائر.

«جلسنا نتسامر وقالا: نحن ذاهبان الليلة إلى القتال، كان أحدهما يسترخي في مقعده وهو يدخن، أما الآخر فكان منهمكا في صبّ الشاي، أذهلتني البساطة التي يتحدثان بها، والهدوء الذي يكتنف حركاتهما، وكنت أجلس على حافة الكرسي مثل علامة استفهام»[16]. هذه هي جلسة السمر بين الكاتب من جهة، وصديقيه المقاتلين في الجهة الأخرى، حيث الفروق بين طرفي الثنائية تتأكد وتتوضح من خلال استخدام التفاصيل الصغيرة والحركات والتصرفات الجزئية؛ يظهر الفرق بين الطرفين في طريقة الحديث وأسلوب شرب الشاي، في التفاصيل الصغيرة المتحدرة كلها من الفرق الجوهري بين النظري والعملي أو بين الكلمة والبندقية... التجربة تعطي المرء خبرة تؤدي إلى البساطة، فهو يحس أنه يمارس أمرا اعتاده، وهما اعتادا الجبهة والقتال، ولم يعد الذهاب إلى القتال مخيفا كمن يتخيله من بعيد أو كمن لم يمارسه أو يتدرب عليه.

وإذا تذكرنا أو استعدنا الصورة النمطية للكاتب أو المثقف، تلك الصورة التي تظهره كأنه معلم أو مصدر للثقافة والتعليم، انطلاقا من أن الكتاب أداة الثقافة والتعليم الشائعة، فإن القصة تقلب هذه الصورة النمطية، لتغدو تجربة هذين المقاتلين مصدرا جديدا يحاول المثقف أن يتعلم منه. صارا هما المعلمان وهو في موقع التلميذ. وغدت تجربتهما التي يعبران عنها ببساطة هي ما يتعلم منه. المقاتلون والفدائيون مدرسة أخرى وخبرة أخرى لا نجدها في الكتب على قيمة الثقافة والكتابة والكتب، يتصرفان ببساطة وعادية وطمأنينة، أما المثقف فقلق مضطرب لمجرد سماع كلمة القتال، جلسته على طرف الكرسي تبدي اضطرابه من جانب. وتتكفل الصورة التشبيهية (أجلس على حافة الكرسي مثل علامة استفهام) بتجسيد حالة الاضطراب والارتباك التي صار إليها، وهو الذي كان مطمئنا أول الأمر يتسلى بقراءة مسرحية بريخت. لم تقلقه تلك القراءة، بل أقلقه درس هذين المقاتلين البسيطين.

«بعد أن انتهيا من شرب الشاي، واستراحا قليلا، قبض كل منهما على رشاشه، ودّعتهما بحرارة، واندفعت إلى الشرفة أراقبهما وهما يمضيان في الشارع. كانا يسيران بثقة وعزم.. وكانت المدينة تغرق في كآبة الليل بينما الانفجارات وطلقات الرصاص تدوي في أنحاء عديدة منها»(17).

لقد انتهت استراحة المحارب أو المحاربين، وعادا إلى الخارج من جديد من حيث جاءا، وثمة صورة موجزة لذلك الخارج حيث الانفجارات وطلقات الرصاص. خرجا إلى عالمهما المعتاد بثقة وعزم، ومعهما سلاحهما الذي ربما يعطيهما شيئا من ذلك العزم، فضلا عن روح المجابهة والمقاومة التي تسكنهما في الدفاع عما يؤمنان به ويقاتلان من أجله. أما المثقف فيراقبهما من الشرفة، يكتفي بفعل المراقبة والتطلع إلى الخارج من هذه المسافة، وهو يعرف أن وظيفته تختلف عن وظيفتهما، وظيفته المراقبة والرصد والكتابة، وليس بمقدوره أن يغير ذلك ليغدو مقاتلا، وهما يعرفان وظيفتهما جيدا، ويمارسانها وفق القواعد والأصول.

الفقرة الختامية تمثل محاولة المثقف استيعاب الدرس الذي تعلمه، هو الآن وحده وهو شديد الإعجاب بهما وبشجاعتهما وبكل تلك البساطة التي ظهرا عليها. ولا تخفي القصة وفق ذلك كله إعلاء قيمة المقاتل ومكانته وصورته، ومثل هذه الصورة الإيجابية تبدو واحدة من سمات

ثقافة المقاومة وأدب الجبهات والقتال، حيث يغدو للمقاتل تلك القيمة العالية، لأنه ينوب عن الآخرين معرضا نفسه لخطر القتل، مضحيا بروحه في سبيل قضيته.

«عدت إلى غرفتي وأخذت أذرعها في عصبية وانفعال، ورحت أقلد البساطة التي قالا فيها كلماتهما. قلت: أنا ذاهب إلى البحر (كان صوتي متحشرجا) وقلت: أنا ذاهب إلى المطعم لتناول وجبة ساخنة (كان صوتي متلعثما) وقلت: أنا على موعد مع حبيبتي وبعد لحظات أنزل الشارع لمقابلتها (كان صوتي فاترا) وقلت: أنا ذاهب إلى المكتبة للقراءة (وكان صوتي ميتا).

حينما حاولت أن أقول: أنا ذاهب الليلة إلى القتال، اعترتني قشعريرة حادة، وهدرت في رأسي جلبة المعارك الضارية وبقيت طوال الليل متأرقا أحاول أن أكتب قصيدة عن المقاتلين من أجل الحرية»[18].

المثقف في هذه الفقرة الختامية يحاول تقليد المقاتلين في طريقة كلامهما التي أعجب بها. يقوم بمحاولات ويستعمل أفكارا وتفاصيل تخص طبيعة حياته، وكأن القصة أيضا تريد أن تقدم موجزا عما يفكر فيه المثقف، وعما يهتم به في الوضع المعتاد. مع ذلك لم يستطع أن يتمثل تلك البساطة الآسرة في نبرتهما وطريقتهما في الكلام، ثمّ تنويع في كل محاولة، لكنها محاولات فاشلة مخفقة، وأشدها مفارقة محاولته الأخيرة في تكرار جملتهما التي عبرا فيها عن الذهاب إلى القتال، هما قالا ببساطة: نحن ذاهبان الليلة إلى القتال. أما هو فأصابته القشعريرة وضربه الرعب لمجرد التفكير في هذا الخاطر، بل أصابه الأرق بعد هذا الدرس الصعب الذي هزه وهز وعيه. وعدل عن ذلك عائدا إلى موقعه الثقافي ولائذا بطريقته في المشاركة والمقاومة: «بقيت طوال الليل أحاول أن أكتب قصيدة عن المقاتلين من أجل الحرية». ولا تخلو هذه القفلة من سخرية خفيفة تظهر اتساع الفرق بين الكلام والفعل، وكأنها تنتصر للمقاتل في مقابل المثقف أو الكاتب، وتمجد أولئك الأبطال المغمورين الذين يمارسون دورهم المقاوم دون تنظير ودون فخر. صورت القصة بلاغة المقاتِلَين والبساطة المؤثرة التي يتحدثان فيها عن القتال الذي يبدو شيئا مرعبا مفزعا عند المثقف/ الشاعر. وكأن القصة تعبر فيما تعبر عن عجز الكلمة في مقابل بلاغة الواقع النضالي نفسه، إنها تعتاش عليه ولكنه يظل أبلغ منها في كل حال. ثم سخرية تكتمها القصة هنا وهناك لإبراز المفارقات بين عالمين متباينين وإن لم يكونا متعاديين. إنها قصة بديعة في

تصوير هذا العالم وفي نقله بعيدا عن تمجيد دور الكلمة التي تصور أحيانا كأنها تمارس المعركة أو تخوض القتال. الفكرة هنا تضاؤل الكلمة وانحسارها في حضور حالة الفدائي والمقاتل حيث يغدو هو المعلم والمسيطر على الموقف، بل حتى عندما غابا وخرجا ظلا حاضرين بما خلفاه من أثر لا يمحي، مع روح ساخرة تقلق من قيمة الكلمة وما يمكن أن تقوله أو تفعله في مقابل فعل المقاتل وبلاغته وبساطته في استخدام الكلمات. هما يفعلان ما يفعلان ببساطة ويعبران عن فعلهما دون تأخير أو تعقيد، أما الشاعر فإن التعبير يستعصي عليه ويأرق طويلا في كتابة قصيدته: الفرق هو التجربة والممارسة.

القصة والحرية: مواجهة القمع والكبت

تقدم القصة الثانية من «القصص القصيرة جدا» إدانة سردية للقمع السياسي وكبت الحريات السياسية والفكرية، وهو قمع منظم مارسه النظام العربي في مواجهة حركات النضال السياسي التي أعلنت إيمانها بالمقاومة، وجدّت السير في طريق التحرر، لكنها واجهت قوى معادية لا تتمثل في العدو الواضح الذي تواجهه، بل وجدت في طريقها قوى أخرى أعاقت تقدمها ووقفت منها موقفا عنيفا.

تصور القصة مجموعة من الركاب يتشاركون في سيارة أجرة، وثمّ جو ليلي ماطر مثلج، مما يوحي بالصقيع والحاجة إلى الدفء. تواصل السيارة مسيرها الليلي حتى توقفها إحدى دوريات الشرطة، ويجري التدقيق في الهويات، ثم يبدأ التحقيق مع واحد بعينه من الركاب. ومن سياق التحقيق السريع وطبيعة الأسئلة التي توجه له من رجال الشرطة نفهم أن الراكب مناضل سياسي، وليس من سبب لإيقافه والتضييق عليه غير هذا السبب، فكأن هذه الدوريات «الأمنية» قد انتشرت لترصد هؤلاء المناضلين. أما «الحوار» الذي تتظاهر القصة باستعماله، فأقرب إلى حوار تعبيري يستخدم تقنية «التلخيص» ليقف القارئ على وعي أجهزة الأمن التي تحوّلت إلى أدوات قامعة تعمل لصالح الأنظمة الفاسدة، وليس لحفظ أمن الشعوب. تهجو القصة بطريقتها هذه الأجهزة، وتوظف أثناء ذلك تراكيب واستعمالات لغوية تبدو مقتطعة

من اللغة «الأمنية» ولغة «التحقيق» التي شاع الاحتجاج بها تبريرا للقمع في تلك المرحلة مثل: «نحن في حالة حرب مع العدو» ومثل: «أنت حزبي ولك علاقة بمنظمات هدامة». و«هذا ضروري للمحافظة على الأمن ولمواجهة العدو»[19]. فهذه بعض حجج النظام العربي والأجهزة التابعة له في ممارسة القمع والتضييق على الحريات. ترصد القصة هذه الحجج عبر وضعها في مثال من سياقات استعمالها على ألسنة رجال الشرطة والمحققين عندما يقبضون على المناضلين.

الحوار أيضا بليغ لأنه يبدو أقرب إلى حوار منقطع من طرف واحد، فهم يسألون ولا يقبلون رأيا أو تبريرا أو ردا، إنهم بالأحرى يوجهون اتهامات بصيغة أسئلة لا تنتظر جوابا، وهكذا يغدو الحوار خطابا من طرف واحد دون انتظار رد، إنه مجموعة من الأحكام المعلّبة والتهم الجاهزة التي يرددونها بلا توقف ولا ينتظرون أن يسمعوا رأيا أو ردا حولها. إنه صوت القامع المتسلط، أما صوت المقموع فصوت مكتوم مخنوق، ويعكس صمته أو خرسه الإجباري نقاط الترقيم المتتابعة الفارغة في موقع كلامه المفترض أو مقابل فرصته للكلام. التعبير بعلامات الترقيم هنا جاء بليغا ليثبت حالة الاتهام من طرف المستبد القامع، وغياب صوت المقموع وكتم صوته وكلامه. وينتهي كل ذلك بالشتائم التي توحي بها القصة ولا تذكرها لأنها معروفة ومكررة.

وتنتهي قصة القمع بالسجن والزنازين: «ذات صباح كان يخرج من زنزانته وهو يحمل سطلا تفوح منه رائحة عطنة، وتسللت إلى أذنيه أغنية تتحدث عن وطن يحتله الأعداء حاول أن يستمع في لهفة لكنهم ما لبثوا أن أعادوه إلى الزنزانة وانقطعت الأغنية»[20].

إنها صورة موجزة مقتطعة من عالم السجن ومعاناته وروائحه وإهاناته، لكن الأغنية الوطنية تشير إلى سبب سجنه وإلى علة نضاله، إنه يناضل من أجل ذلك الوطن الذي تشير إليه الأغنية، لكن المفارقة تتمثل في أن من يسمحون بالأغنية ويكررون بثها في إذاعاتهم، لا يسمحون له أن يجتهد في نضاله لتحرير وطنه. ثم تناقضات ومفارقات واختصارات حاولها النظام العربي؛ فقد استبدل الأغنية بالوطن، واستبدل بالنضال الشعارات. وما عدا ذلك مارس ألوانا من القمع

سجّل السرد العربي الحديث أطرافا بليغة منها، ستظل دليلا على أن الأدب ظل شاهدا أمينا صادقا في كثير من نماذجه المضيئة المتنورة.

وهناك قصة ثالثة ـ تكمل هذه الثلاثية القصيرة جدا ـ لا تبعد عن موضوع السجن السياسي، وتكشف هشاشة النظام العربي وفساده، وتقدم صورة سردية لممارساته القمعية الحادة. تصور القصة شرطيا من شرطة السجون يقف في برج المراقبة. وتحاول القصة أن تعبر إلى أفكاره وخواطره الخاصة بما يمكّن من كشف تلك الهشاشة في القامعين وأدواتهم الفاسدة. الشرطي يواجه البرد ويفكر في زوجته وسريرها الدافئ، يخطر في باله أنها ربما تفتح الباب الآن لعشيقها الضابط. يتكدر لهذا الخاطر المقلق، ثم يعود لممارسة عمله في الحراسة موجّها مصباحه الكشاف نحو الجدران والأسلاك الشائكة. كأنما يريد أن ينتقم من السجناء، ويمنع أية محاولة للهرب عوضا عن أن يثور ضد الوضع البائس الفاسد الذي يسبب معاناته الشخصية. الشرطي ليس مقصودا لذاته، وإنما هو رمز لأدوات القمع، إنه يبدو ـ ولو عبر خواطره الشخصية ـ مطعونا في شرفه، وامرأته تخونه وضابطه كبير الرتبة يخونه ـ في المقابل ينتبه: « إلى أصوات تعلو من قلب إحدى غرف السجن المظلمة، إنهم يغنون، وكانت الأغنية تتحدث عن البيت والأطفال والشمس. أحس الشرطي بالأسى يغمره وفكر: هذا العالم يقترب من نهايته»(21).

حوّلت القصة الشرطي المسلّح القامع إلى سجين لأفكاره السوداء، نظرا لمعرفته بفساد الأجهزة التي يتبع لها، ويأتمر بأمرها، بينما يبدو السجناء أكثر حرية منه، وهم يغنون ويتطلعون إلى العالم الذي يحلمون به، هم يمتلكون الأغنية والحلم والحرية التي تدفعهم للمواجهة، وهو يمتلك البرد وخواطر الخيانة والأسى.

القصة بهذا التغيير والتعديل تولت مهمة التعبير عن المعنى الجوهري للحرية، فمن يطلب الحرية ويسجن من أجلها أقوى من أنظمة القمع وأدواتها التي لا تحلم بشيء ولا تدافع عن شيء. والغناء فعل انتصار، فلم يتمكن القامع والسجان من كسر إرادة السجناء. ولعل القارئ في نهايتها يتساءل: من السجين ومن السجان، من القامع والمقموع في مثل هذا الحال؟

الفدائي أو المسيح الفلسطيني

في قصة (رجل قام من بين الأحياء) يقدم محمود شقير قصة تجريبية تستند إلى الشخصية التعبيرية التي لا تستمد من الواقع، وإنما هي أقرب إلى الشخصية الرمزية ذات الطابع الشعري ـ التعبيري. تظهر في القصة شخصية شاب أو رجل متدفق الدم، يروي دمه الحقول وينسفح على الأرض والتراب ليكون مصدرا للخصب ولإرواء الأرض العطشى، وثم في القصة إفادة من صورة المسيح كشخصية رامزة إلى التضحية والفداء، ودمج بعض مكوناتها بهذا المسيح الجديد: المسيح الفلسطيني الذي يجول ويجول فيقف عند الحصادين الذين يطمئنون إليه ويشكون له حالهم. فيسقي أرضهم وزرعهم بدمه لتتألق السنابل وتمتلئ وتتماوج بلون الذهب. هي صورة رمزية بالتأكيد خارج حدود الواقعية التي بدأ بها شقير مسيرته، تدل على الفداء والتضحية، وعلى الدم المقدس الذي يسفحه الفدائي لتخضر السنابل وترتوي الأرض الظامئة.

وإذا كان جمهور الحصادين المرتبطين بالأرض قد بدا جمهورا مؤيدا مبتهجا بهذا الفدائي ـ المسيح فثم من هم ضده، لا يرون في دمه المسفوح إلا تلويثا لجدران بيوتهم. وهذا هو موقف الرجل الغني صاحب البيت المزين بالمرمر والحجارة الكريمة، وقد يكون هذا الرجل رمزا للسلطات وللأنظمة والقوى المناهضة للحركة الفدائية وفصائل المقاومة. لا يبدو الدم المقدس عند هذه الفئة إلا دما ميتا لا قيمة له. ولذلك لا يكتفي صاحب القصر بطرد المسيح صاحب الدماء، وإنما يرسل له سهاما تزيد من نزيفه. إنها القوى المعادية للتضحية وللفداء المناهضة للأنبياء التي تحاول المحافظة على مكانتها ومكتسباتها دون تغيير. ومع زيادة النزيف والدماء التي تتوزع في كل مكان يظل الفدائي/ المسيح حاملا خطابه النبوي الموجه لمؤيديه: «توقف في قلب الميدان الذي كانت جنباته غاصة بمنكسري القلوب..والشحاذين والمتشردين والعميان، قال: أعطيكم خبزا وزيتونا وبرتقالا. فقط دعوا دمي يجلل وجه البرية»[22]. وانسجاما مع استيحاء صورة المسيح فإن المسيح الفلسطيني له معجزاته وكراماته التي تفيض على الجمع الذي يتابعه. جمع الفقراء والمنكسرين والضعفاء الذين يستقوون به ويستمعون إليه. لكن

صاحب البيت المزين بالمرمر يلاحقه عبر موفده الخاص الذي يطلب منه المغادرة والرحيل . ثم يصيبه سهم جديد. فيحتمل الطعنات، ويرى أن دمه لن يذهب هدرا، لأنه يفدي الآخرين ويسقي الأرضين.

تستمر القصة بهذا الحضور الطاغي للفدائي ـ المسيح بدمائه النازفة. وبعباراته التي تحاكي التراتيل الكنسية الدينية التي تفخّم حضوره، وتضفي عليه طابع القداسة والإجلال: «قال يا أحبائي جسدي مكشوف في السهول والوديان والجبال، في القرى والمخيمات والمدن، ثم ما جئت لكي أختبئ»[23]. يلتقي بامرأة عاقر طلقها زوجها فيخاطبها بخطابه العالي: «اقتربي أيتها المليحة بين النساء اقتربي ولا تخشي شيئا..» وبمعجزة من معجزاته تخصب المرأة وتحبل وهي العاقر التي لا تحمل ولا تنجب. يحمل الخصب للأرض والنساء. والأرض والمرأة وجهان لأم واحدة حين تعطش وحين يتأخر خصبها. والفدائي يحمل أمارات الخصب للكون كله. تمضي القصة بهذا الإيقاع الكنسي الترتيلي، يحضر الدم في كل سطر من سطورها، وكأن تكرار ذكره تعبير سردي مواز للدم الفلسطيني المقاوم، دم الفدائي الذي وهب نفسه ليكون مسيحا جديدا يحتاجه جمع الفقراء والمحتاجين، وهم لا يريدون أن يتركهم، لكنه يُعْلِمُهُم بأن حبيبته تنتظر عند ذراع البحر. يواصل المسير والنزيف حتى يختفي عن أنظارهم. وليست حبيبته المنتظرة إلا رمزا للوطن أو لفلسطين التي لا يسفك الدم المقدس إلا من أجلها.

تبدو قصة «رجل قام من بين الأحياء» قصة تجريبية غريبة نوعا ما في مسيرة محمود شقير الذي تبدو أكثر قصصه ذات منظور أرضي واقعي، ولكنها محاولة تجريبية تمثل تناص القصة القصيرة مع منابع إنجيلية وكنسية، ومع صورة المسيح الذي شاع كرمز شعري بارز في الشعر العربي الحديث. ولسنا نعرف منابع شقير في هذه الصورة السردية للفداء والتضحية، ولكننا نعرف دلالتها ضمن المسيرة الفلسطينية: وذلك عبر اختراع مسيح جديد يبدو مزيجا من الفدائي الفلسطيني ومن صورة المسيح صاحب المعجزات. أما الأسلوب فيقوم على اللغة المشعرنة التي بمقدورها التعبير عن المستوى الرمزي الموازي للواقع والمضاد له. أيحتاج الوضع الفلسطيني أنبياء لإصلاحه؟ أيحتاج مسيحا جديدا للنهوض به؟؟ إن كل العقبات والتراجعات تشير أن قصة خيالية طوباوية من هذا النوع ليست عبثا في مسيرة السرد الفلسطيني الحديث!!

المرأة المقاومة أو نضال المرأة

عني محمود شقير في مختلف مراحل تجربته القصصية بتنوير إسهام المرأة وتضحيتها اجتماعيا وإنسانيا ووطنيا. وبدا له أن الكتابة العربية قد وضعت المرأة في ثيمات محددة أو نمطية كمفعول به وليس فاعلا. وإذا كانت المرأة كموضوع ليست تعبيرا جديدا، فإن تثمين دورها والانتباه إليها بوعي متنور، وبحس إنساني صاف هو ما تحتاج إليه الكتابة القصصية في كل أزمنتها.

وقد مرّت نماذج من صورة المرأة التي تناضل إلى جانب الرجل، وتعاني مثل معاناته في كثير من قصص مجموعة (الولد الفلسطيني). وقد تواصل هذا الحضور في مختلف مجموعات شقير. وعلى سبيل المثال نجدها حاضرة في مجموعة (صمت النوافذ) في مختلف القصص، تتأثر بما يتأثر به الرجل، بل ليس هناك في كثير من الأحيان فرق بينها وبينه إلا في اختلاف طبيعة التضحية ونوعها بما يتناسب مع دور كل منهما. الكل مهمشون مظلومون ومن هذه الزاوية كلاهما يواجه الظلم ويشارك في المجابهة. ويبدو لي أن الانتفاضة رغم ما عصفت به من موت ودم، فإن ثمة مناخات إيجابية منها هذا الوعي والانفتاح والتنوير الذي تخلل أجواءها وعكسته قصص شقير. ثمة شيء من تحلل المجتمع المحافظ، وثمة تراجع لكثير من قيم المجتمع الريفي لصالح حس عام تضامني في مواجهة عدو واحد ظالم.

ومن بين القصص نماذج أبرزت المرأة بشكل مركّز إلى جانب حضورها الجزئي في القصص الأخرى. في قصة (وديدة) صورة مؤثرة للفتاة التي قضت شهيدة بعد مشاركتها في نضال شعبها ضد الاحتلال. تقدمها القصة حية بعد استشهادها. كأن القصة تعبر عن فكرة الشهيد الحي. الجولة التي تقدمها القصة تبدو استذكارا أو استرجاعا لجولات الشهيدة فيما مضى. وذلك الاحترام الذي حظيت به في مجتمعها. لكن جولتها الجديدة جولة تعبيرية تهدف إلى تقديم صورة (وديدة) والإطلالة على الواقع الفلسطيني الذي يتساقط فيه الشهداء كل يوم. تنهي جولتها وصولا إلى بيت أهلها «وديدة تمضي إلى بيت أهلها الذي يقع على الطريق بين المدينة والمخيم الشجاع. وديدة اعتادت منذ أشهر أن تزور أهلها كل مساء، تتفقد سريرها الصغير، ألعاب طفولتها، والفساتين التي ظلت محفوظة في البيت منذ كان الفراق، تساعد أمها

في المطبخ، تقشر البطاطا، تنظف المجلى، تخرج بسطل القمامة إلى الفناء، تطمئن على أبيها الذي يعود مرهقا من يومه الطويل، ثم تغادر البيت قبل أن تطفر الدموع من العيون.

هذا المساء، وديدة الصبية التي عادت إلى بيت أهلها كالمعتاد، غير أنها لم تجدهم ولم تعثر عليهم حتى الآن، فقد كان البيت مغلقا بالشمع الأحمر، ومن حوله يتحلق (الجنود) بأسلحة وعتاد» [24].

إنها صورة تعبر عن التضحية التي قدمتها المرأة الفلسطينية، فقد سقطت الشهيدات مع الشهداء، وتوحّد الجميع في طريقهم إلى مجتمع حر بكل معنى. ولا شك في أن أجواء الانتفاضة قد شهدت قدرا من الحرية النسبية حتى بالمعنى الاجتماعي، ومثلت برهة تقدمية نورت الواقع الفلسطيني وهيأت المجتمع لينتقل نحو أفق جديد.

لم تجد الشهيدة البيت، فقد نسفه الأعداء، في صورة مستمرة من التنكيل الذي لا يتوقف عند حد أو نمط أو نوع محدد. وإنما يبدو مفتوحا دوما على اختراعات جديدة هدفها أن تنكل بالإنسان والوجود وتلقي به إلى المجهول.

وهناك قصة أخرى (منال) التي «حلت بيننا مثل غمامة صيف ثم غابت كالهواء» [25] يعبر شقير عن منال في قصة شاعرية أو شعرية، تفيض بنمط خاص من الغنائية التي تجمع بين الغزل والندب أو الرثاء. أغنية حزينة مشحونة بذلك الشجن الأليف. منال الشابة المقدسية التي ألقت بها أحوال الترحل إلى مدن أخرى، ولكنها واصلت نضالها السياسي والوطني وبدت ـ رغم مرضها ـ شعلة من الحماس والتألق. وتتدرج القصة في أسطرتها تعبيرا عن شدة حضورها، يتخيل أصدقاؤها وجودها أحيانا في مكانين في زمن واحد، كأنها تكثف الزمن وتقوم بمهمات متعددة في آن واحد. الراوي الذي ينتمي إلى المجموعة السياسية التي كانت تناضل من خلالها يقوم بتجوال يكرر بشكل ما الطريق التي كانت تقطعها قبل غيابها في تعبير (نوستاليجي) يمثل محاولة تكرار الفعل المقدس أو المستعاد، ومن جهة ثانية يمثل الإصرار الرمزي على تتبع مواقع خطواتها وعلامات طريقها. وفي تجواله ذاك بدأ يستعيد وجودها ويراها هنا وهناك تقوم بواجباتها المعتادة. ندخل في هذا الجزء الختامي في منطقة «العجيب» فهي قد ماتت وغابت.

ولكن ها هو الراوي يستغرب كيف انبعثت من جديد. إنها صورة عجائبية غرائبية يبدو فيها الراوي حائرا مستغربا، وينقل لنا تردده وحيرته أمام هذا الحال من ظهور منال مجددا في أماكنها ومحيطها المألوف قبل غيابها. فبعد أن يصل إلى جوار بيتها وهو يستعيد رحلتها اليومية يقرع الجرس ولا من مجيب، ثم يدور حول البيت «أرى جوربا منسيا على حبل الغسيل في الشرفة الخرساء» لاحظ تأثيث القصة من الجزئيات والتفاصيل في كل قسم وفقرة من فقراتها. مستويات مركبة من بلاغة اليومي والتفاصيلي والمنسي. ومع ذلك فكأن هذا الهامشي المنسي كنز تكتشفه القصة وتبث فيه روح الحياة. وحين يهم بالعودة «فجأة أسمع صوتها يناديني من خلف الباب، غير أنني أمضي غير مصدق أذني، وأبقى حائرا وقتا غير قليل: هل أقول لأصدقائي إنني سمعت صوتها يناديني بكل جلاء أم لا أقول؟!» [26]. وتكرر الفقرة الأخيرة التالية الفكرة نفسها: غابت منال لكنها لم تمت بل ها هي تغافل أصدقاءها وتقوم خلسة بدورها الوطني، بإنسانيتها الممتدة، وبحماس لا ينضب. يراها الراوي (أو يتخيل وجودها) في مكتب الحزب تقوم باتصالاتها وتزود الصحف بأسماء الشهداء. «هذا المساء، كنت خارجا من صالة الشاي الزرقاء. مررت بشارع باريس. كان مكتب الحزب مضاء، وقفت لصق النافذة القصية، سمعت صوتها يرسل أسماء الشهداء للصحف البعيدة في العواصم البعيدة. لم أجرؤ على الدخول. تسكعت في الشوارع حتى خارت قواي. وبعد منتصف الليل بقليل، كانت منال تغادر بخطى متعجلة شارع باريس نحومحطة المترو، ثم إلى بيتها في الحي الجنوبي حيث الجورب المنسي في الشرفة الخرساء..في ظلام الليل الحزين هناك» [27].

صورة من الرثاء التي اختلط فيها الواقعي بالعجائبي، والنثري بالشعري، والسياسي بالعاطفي. كل ذلك في صورة امرأة تدعى منال،. رحلت في عاصمة ما وهي تناضل بطريقتها الخاصة حتى رحيلها الأخير. وإذا أخذنا عناصر الغريب والعجيب بالاعتبار، فإن الدلالة الكلية هي أن منال وإن غيبها الموت إلا أن حضورها مستمر، وأثرها مستمر، لأنها بقيت حية في وجدان الذين عرفوها، وربما في وجدان من سيقرأون قصتها البسيطة الآسرة.

الهوامش

1ـ محمود شقير، مجموعة الولد الفلسطيني، ضمن طبعة خاصة بعنوان: خبز الآخرين وقصص أخرى، منشورات دار الثقافة الجديدة ودائرة الثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية، القاهرة، 1990، ص103.

2ـ المصدر نفسه، ص106.

3ـ المصدر نفسه، ص108.

4ـ المصدر نفسه، ص100.

5ـ المصدر نفسه، ص101.

6ـ المصدر نفسه، ص114.

7ـ المصدر نفسه، ص89.

8ـ المصدر نفسه، ص89.

9ـ المصدر نفسه، ص90.

10ـ المصدر نفسه، ص90.

11ـ المصدر نفسه، ص91

12ـ المصدر نفسه، ص93

13ـ المصدر نفسه، ص92.

14ـ المصدر نفسه، ص85.

15ـ المصدر نفسه، ص85.

16ـ المصدر نفسه، ص85.

17ـ المصدر نفسه، ص85.

18ـ المصدر نفسه، ص86.

19ـ المصدر نفسه، ص86-87.

20ـ المصدر نفسه، ص87.

21ـ المصدر نفسه، ص88.

22ـ المصدر نفسه، ص94.

23ـ المصدر نفسه، ص94.

24ـ صمت النوافذ، ط 2، القدس، 1990، ص31.

25ـ المصدر نفسه، ص14.

26ـ المصدر نفسه، ص14.

27ـ المصدر نفسه، ص15.

الفصل الثالث

القصة القصيرة جداً

القصة القصيرة جداً

يصعب تحديد بداية عربية واضحة للقصة القصيرة جدا، ولكن يبدو أنها بدأت مع ميل بعض الكتاب إلى مزيد من الإيجاز وتقصير الشريط اللغوي في قصصهم، منذ عقد الستينات أو قبل ذلك في العالم العربي، وتطور هذا التوجه بعد اطلاع عدد من رواد القصة القصيرة على كتاب (انفعالات) لنتالي ساروت في ترجمته العربية في بداية السبعينات من القرن الماضي، وعلى ما أتيح لهم من كتابات أجنبية مترجمة أو بلغتها الأصلية، وخصوصا القصة الأمريكية التي تجد لها عمقا في قصص أرنست همنغواي. وكذلك قصص أمريكا اللاتينية التي شهدت، وما زالت تشهد، نشاطا واسعا لهذا اللون القصصي.

أما النسب العربي البعيد للقصة القصيرة جدا، فيمكن أن نجده في أنواع وألوان من الكتابات القصيرة المكثّفة نثرا وشعرا، فثمّ في أنواع السرد العربي القديم حكايات قصيرة؛ كالأخبار، وحكايات الأمثال، والتوقيعات، وبعض النوادر والطرائف والأساطير والخرافات، وألوان من الأجوبة المسكتة، وتكاذيب الأعراب وغيرها. وهو نسب مشروع في ضوء ثقافة الكاتب العربي وصلته بالتراث السردي، ولكن دون أن نبالغ في تحقيق هذا النسب، إلى حد القول بالتطور المباشر والعلني لنوع القصة القصيرة جداً من تلك الأنواع السردية التراثية.

وفي كل حال تبدو البدايات الحديثة لهذا النوع، بدايات متفرقة في البلدان العربية،

ويصعب تسمية رائد تاريخي لها على نحو حاسم، فليس بين تلك البدايات عمل كامل منها يتميز بالأسبقية التاريخية والفاعلية الفنية أو الجمالية قبل صدور مجموعة محمود شقير «طقوس للمرأة الشقية» ولذلك يمكن أن نعده الرائد الفعلي والفني لنوع القصة القصيرة جدا، حتى وإن تأخرت هذه الريادة إلى منتصف الثمانينات من القرن الماضي. ونضيف إلى ذلك أن الكتاب الذين ظهرت عندهم بعض البدايات لم يطوروها ولم يحولوها إلى هاجس من هواجس حياتهم الأدبية، ولم ينجزوا بعد البدايات المحدودة ما يماثل أو يقارب الإنجاز المتميز الرفيع الذي ظهر في أعمال محمود شقير من الناحيتين: الجمالية والكمية.

تسميات ومصطلحات

لقد بدأت القصة القصيرة جداً دون اسم محدد متفق عليه، ودون تجنيس واضح سوى انتسابها إلى القصة القصيرة، ولاحقا سميت بهذا الاسم الطويل الغريب: القصة القصيرة جدا، وكأنه وصف للنوع أكثر من صلاحيته للتسمية. ومع ذلك فهو تعبير شائع، راج بين الكتاب والقراء ليغدو اسما مستقرا إلى حد بعيد، أكثر من أية تسمية أخرى من التسميات التي استخدمت عند هذا الكاتب أو ذاك.

وعندما نراجع بعض المجموعات العربية أو الأجنبية ونقرأ شيئا من النقد المصاحب لها، نجد عدة تسميات استخدمت بهذا القدر أو ذاك، ومنها التسميات التالية التي يلقي استعراضها بعض الضوء على الحيرة التي صاحبت تصنيف هذا النوع وتسميته[1]:

ـ **الأقصوصة**: وتستخدم بصيغة المفرد أو الجمع (أقاصيص) لتعني مدلولا مماثلا لمصطلح: قصة أو قصص قصيرة جدا. ومن أمثلة هذا الاستخدام بهذا المعنى ما ورد في مجموعة بسمة النمري وعنوانها: حجرة مظلمة/ 2004 فقد وضعت للقسم الثاني من مجموعتها (يتضمن أربعا وستين قصة من هذا النوع) عنوان: أقاصيص من هناك. كما استخدمت التسمية نفسها بسمة فتحي في مجموعتها: شرشف أبيض/ 2005 فوضعت عنوان (أقاصيص) اسما جامعا لثماني عشرة قصة قصيرة جداً تحمل كل منها عنوانا مستقلا وصفحة مستقلة.

ـ وهذا المصطلح (الأقصوصة) مصطلح سيء الحظ، رغم أنه من ناحية المبدأ أفضل من مصطلحات أخرى، فهو لفظة واحدة خالية من أي ارتباط أو اتكاء على مسألة الحجم (قصيرة/ جدا/ طويلة كما في قولنا قصة قصيرة أو طويلة أو رواية قصيرة....)، وقد استخدم في عقود سابقة ليكون مرادفا أو بديلا لمصطلح القصة القصيرة مقابل الرواية أو كما كانت تسمى: (قصة) دون أية إضافات، أو (قصة طويلة) في بعض الأحيان. كما استخدم ليكون تعريبا مقترحا لمصطلح: novella (النوفيلا) وهو النوع الذي يتوسط المسافة بين الرواية والقصة القصيرة، ومع ذلك لم يكتب له الشيوع والنجاح، وها هو ما يزال مستعدا ليقبل بالنوع الأشد قصرا، ليصبح مدلوله مرتبطا بأشد صور السرد إيجازا. وهو في رأيي أفضل من المصطلح السائر الشائع: القصة القصيرة جدا..ومع ذلك فليس من الضروري أن يكتب له النجاح، وكما هو حال الأخطاء الشائعة، كذلك حال المصطلحات، الشائع منها يغلب على الصائب في الاستعمال.

ـ **الومضة القصصية**: وهو مستخدم بوضوح في تسمية هذا النوع وفي توصيفه، واستخدمته مثلا هيمي المفتي عنوانا لمجموعتها التي خصصتها تامة لنماذج من القصة القصيرة جدا. كما استخدمه نعيم الغول وصفا تجنيسيا لقصص مجموعته: سلّم التحدي، فقد جعل لها عنوانا فرعيا هو: سبعون ومضة وومضة قصصية. والمقصود أن الكتاب يتضمن واحدا وسبعين قصة قصيرة جداً.

ـ **الأقصودة**: وهو مصطلح منحوت من: أقصوصة وقصيدة، يتميز بالسهولة والجدة والنحت المقبول للذوق العربي، كذلك فهو يشير إلى بعض الخصائص المهمة المرتبطة بالقصة القصيرة جدا، أو إلى سمة طائفة واسعة منها، ونعني القريب من الشعر أو قصيدة النثر تحديدا. وقد استخدمت هذا المصطلح الناقدة والقاصة اليمنية آمنة يوسف في قراءة مجموعة مواطنتها أفراح الصديق، وأقصودات أفراح الصديق بحسب آمنة يوسف هي قصص قصيرة جداً متأثرة أو متداخلة مع الشعر[2].

ـ **القصة ـ القصيدة**: وقد استخدمه وأشاعه الكاتب المصري إدوار الخراط في تعيين نوع جديد من الكتابة المختلطة[3]، وهو ينظّر له بوصفه نوعا مخصوصا مغايرا للشعر وللقصة كلا

على حدة، وكثير من نماذج هذا اللون تميل للإيجاز كما عرضها الخراط. ومصطلح أقصودة أفضل منه نظرا لاعتماده على النحت الذي يبرز ما أراده الخراط، ولكن بطريقة نحتية وبنائية مناسبة للمصطلح. ومع ذلك فمصطلح الخراط أكثر شيوعا من أقصودة، وإن كان الاستعمال لم يجر بما يشيعهما أو يشيع أحدهما، ليكون من المصطلحات المتداولة أو المتفق عليها، ولذلك يظل الاثنان في دائرة الاجتهاد.

ـ **مقطوعات قصصية**: ورد وصفا للقصص القصيرة جداً في مجموعة مشتركة للكاتبين السوريين انتصار بعلة وأيمن الحسن، وعنوانها: العودة ظافرا. وفي هذه التسمية يظهر استخدام كلمة مقطوعة سمتين هامتين هما: القصر، والارتباط بالشعر، لأن المقطوعة هي التسمية العربية للقصيدة الموجزة في التراث العربي.

ـ **لوحات قصصية**: استخدمته على سبيل المثال السورية جمانة طه وصفا للقصص القصيرة جداً في مجموعتها: عندما تتكلم الأبواب. ولكن مصطلح اللوحة القصصية يرتبط بالقصة ذات البعد المكاني والتصويري على طريقة اللوحة التشكيلية، دون أن تقتضي هذه المكانية حدّ القصر.

ـ **بورتريهات**: واستخدمه الكاتب السوري محمد منصور في مجموعته: سيرة العشاق، والبورتريه نوع مستقل طوّرته الصحافة رسماً وكتابة، وقد يشتمل على عناصر قصصية، ولكنها ليست شرطا لبنائه، وعادة ما يتضمن محاولة لرسم ملامح شخصية من الشخصيات، كما لو كان الكاتب رساما ويرغب في رسم صورة لملامح الوجه. والمصطلح أساسا مصطلح تشكيلي وليس مصطلحا أدبيا، وهو في كل حال يذكّرنا بتأثير اللوحة وفن (البورتريه) في هذا النوع من الكتابات.

ـ كما ذكر أحمد جاسم الحسين مصطلحات وتسميات أخرى من مثل: ق.ق.ج وقد استخدمه الحسين اختصارا للاسم الطويل في ثنايا كتابه عن القصة القصيرة جدا، كما رصد مصطلحات: القصة اللقطة، القصة المكثفة،القصة البرقية، النكتة القصصية، الحالة القصصية، القصة القصيرة للغاية، ومصطلحات أخرى نادرة الاستخدام وقليلة الشيوع[4].

ويفيدنا محمود شقير بملاحظة عدم استقرار التسمية، وبتلخيص عدد من التسميات التي عرف بها هذا النوع في اللغة الإنجليزية، يقول: «وقد لاحظت أثناء قراءتي لبعض الكتب الأجنبية الصادرة باللغة الإنجليزية، أن ثمة عدم استقرار على اسم محدد لهذا اللون من الكتابة حتى الآن، فهناك ما يلي من أسماء: القصة القصيرة جداً Very Short Story أو: Short Short story أو المختصرات Synopsis أو الصور القلمية الموجزة Vignettes أو الأدب البالغ القصر Micro fiction أو أدب الومضة Flash Fiction»[5] .

أما التسمية الأكثر شيوعا واستقرارا فيبدو أنها «القصة القصيرة جداً»، وهو اسم يختصر جوهر النوع في القصر أو الإيجاز السردي أو الحد الحجمي، وهي مشكلة قائمة أصلا في (القصة القصيرة) بتسميتها الإنجليزية والعربية التي تابعت الأولى وأخذت عنها توصيف القصر، وتغدو المسألة أكثر إلحاحا في حالة النوع الجديد، عندما تتضاعف سمة التحديد في الحجم دون أية إشارة أو إيحاء بسمة فارقة بعيدا عن الكم. ولو توفرت مثل تلك التسمية غير الكمية، لأمكن لهذا النوع أن يتحرر من التباسات متعددة، كان لها تأثير سلبي، ربما استمر إلى اليوم في كتابة القصة القصيرة جداً وقراءتها والتفاعل معها.

سيرة موجزة لنوع القصة القصيرة جداً[6]

وفيما يلي إشارات موجزة قد تساعد في بناء سيرة مختصرة للقصة القصيرة جداً :

ـ عام 1971 نشر فتحي العشري ترجمة مبكرة لعمل ناتالي ساروت المعنون بـ (انفعالات)، وهذا الكتاب كان له تأثيره سواء من ناحية التسمية المختارة أو من ناحية طبيعته الجديدة، في توجيه الانتباه إلى نوع جديد، أو على الأقل أحد أشكال الكتابة الجديدة كما جرى التعامل معه حينذاك. ومع أن نشر الكتاب بلغته الأولى يعود إلى ثلاثينات القرن العشرين، فيبدو أن تأثيره في الكتابات العربية، بدأ بترجمته العربية عام 1971. كما يمكن أن نذهب إلى أن هذه الترجمة قد ترافقت مع ظروف مناسبة أو داعمة لظهور النوع، وهو أمر مهمّ في ظهور الأنواع وتطورها، فعامل الترجمة وحده لا يقدم تفسيرا كافيا لولادة نوع أدبي حيوي كالقصة القصيرة جداً.

ـ القاص الفلسطيني ـ الأردني محمود الريماوي الذي يقر بتأثير ناتالي ساروت تحديدا، نشر عام 1972 مجموعته الأولى المسماة: العري في صحراء ليلية. وتتضمن هذه المجموعة المبكرة نماذج متعددة تنتمي للقصة القصيرة جدا، وإن كانت غفلا من التمييز والتسمية، بمعنى أنها تنتمي للنوع من الناحية النصية والفنية، وإن كان الكاتب نشرها بوصفها قصصا قصيرة دون تفريدها باسم خاص. ومن أبرز هذه القصص ذات المنحى النفسي المركّز والميالة إلى الغنائية والشعرية على مستوى الصياغة والرؤية: أبناء الآخرين (أربع قصص بعنوان رئيسي واحد وعناوين فرعية لكل منها)، اللؤلؤة، الحب يؤدي إلى الموت، العانس لا تفكر كالآخرين، الولد ينتصر على النبوءة، أزهار الخير والشر، امرأة في حياته، العزاء يسقط عند المفترق، فراشات البحر، سلام على الفقراء. وقد تكون مجموعة الريماوي أول مجموعة مطبوعة في فلسطين والأردن، تتضمن هذا العدد الوافر من القصص القصيرة جدا، ومن أوائل الأعمال العربية أيضا.

ـ في مصر اسمان مبكران من جيل الستينات هما: يحيى الطاهر عبد الله، ومحمد مستجاب، نشرا منذ بداية السبعينات قصصا قصيرة جدا، إلاّ أنّ نشرها ضمن مجموعات قصصية تأخر إلى سنوات بعد ذلك، ولكن لا يمكن إغفال تأثير نشرها في الدوريات الثقافية المؤثرة والمقروءة آنذاك.

ـ في سوريا كتبها في السبعينات أيضا: وليد إخلاصي، وزكريا تامر، ونبيل جديد، وظهرت نماذج منها في مجموعة إخلاصي المسماة: الدهشة في العيون القاسية المنشورة عام 1972، كما ظهرت في مجموعة نبيل جديد:الرقص فوق الأسطحة المنشورة عام 1976، وفي مجموعة زكريا تامر: دمشق الحرائق 1978.

شقير: التحول إلى القصة القصيرة جداً

يمكن أن يعد محمود شقير أبرز الكتاب العرب الذين رسخوا كتابة القصة القصيرة جداً باللغة العربية، نظرا لبداياته المبكرة في هذا النوع من الكتابة التجريبية، ولأنه راكم إنتاجا متميزا من الناحيتين: الكمية والنوعية، كما أسلفنا، وقد وصل إلى ست مجموعات منذ ثمانينات القرن

الماضي وحتى اليوم. يضاف إلى ذلك ما يمكن تسميته بوضوح «الوعي النقدي» و«القلق السردي» حيال هذا النوع من الكتابة القصصية، وهو ما يظهر في شهادات الكاتب وكتاباته المرافقة لتجربته القصصية، حيث يتبين لنا من خلال قراءة تلك الشهادات وعي الكاتب بالتجربة التي قام بها رؤيويا وجماليا، ووعيه بخصائص هذا النوع وحدوده السردية، وعلاقته بالأنواع القريبة أو المجاورة، فضلا عن التخوف على مستقبله، بالنظر إلى حساسية القصة القصيرة جدا، وسهولة اختلاطها، وانفلاتها إلى شيء آخر بعيد عن حدودها الحكائية أو مداها السردي..

تعود أبعد القصص القصيرة جداً في رحلة شقير من الناحية الزمنية إلى قرابة منتصف السبعينات من القرن الماضي، وذلك بظهور «ثلاث قصص قصيرة جدا» معنونة بشكل صريح بهذا العنوان في مجموعته الثانية (الولد الفلسطيني) المنشورة في طبعتها الأولى عام 1977 وقد كتبت قصصها في الفترة بين عامي 1975-1977، وفق الإشارة التأريخية الصريحة في الكتاب نفسه. وإذا كانت هذه القصص الثلاثة هي نقطة الانطلاق، فإن المرحلة التالية ـ بحلول عقدي الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي ـ هي الحقبة الخصبة لتطور هذا النوع، فكان من حصاده ظهور ثلاث مجموعات هي: طقوس للمرأة الشقية/ 1986 و(ورد لدماء الأنبياء/ أو: صمت النوافذ/ 1991)[7] ، مرور خاطف، 2002 وقد رسّخ محمود شقير اسمه مع هذا النوع الأدبي وأبدى اهتماما لافتا لتطويره وإغنائه.

وفي أعمال لاحقة: (احتمالات طفيفة، والقدس وحدها هناك، ومدينة الخسارات والرغبة) قام شقير بمحاولة تجريبية جادة لتقديم نمط خاص من القصة القصيرة جدا، وذلك بتحويل القصة الواحدة أو المفردة إلى «وحدة سردية» تنتظم في سياق أو بناء أو مناخ أوسع يجمع الوحدات في متوالية سردية أو بناء سردي موحد. وسوف نعنى في هذا الفصل بدراسة المجموعات الثلاثة الأولى (طقوس للمرأة الشقية، وصمت النوافذ، ومرور خاطف) وهي وإن لم تخل من مناخات تجمع قصصها، فإن مكوناتها تمثل قصصا مفردة أو مستقلة، تعكس جوانب حيوية من إنضاج هذا النوع القصصي، ومن هواجس الكتابة القصصية وأشواقها وتطلعاتها حتى وقت قريب. أما الشكل الثاني (المتوالية القصصية) فسنفرده مستقلا في فصل لاحق.

يرجع محمود شقير سبب اتجاهه إلى هذا النوع لعدة أسباب؛ منها سبب رؤيوي وسياقي يتصل بجملة التحولات والتغيرات التي أصابت الواقع العربي والفلسطيني. وأصابت فهم الكاتب وعلاقته بذلك الواقع. يقول في إيضاح ذلك: «كانت تلك السنوات(يقصد نهاية السبعينات وبداية الثمانينات) وما تلاها مربكة بسبب ما شهدته من انكسارات في المشهد الفلسطيني والعربي والعالمي. وآنذاك صرت أشعر بملل من السرد الذي يصف المشهد بإسهاب، لأن المشهد نفسه مؤلم شديد السواد. وصرت أشعر بأن إيقاع الزمن لم يعد هو الإيقاع السابق نفسه. ثمة حاجة لمشهد بَـرْقي سريع الإيقاع. وكنت آنذاك على وشك أن أدخل في مزيد من تفاصيل النفي والتشرد والتنقل في مدن عديدة عربية وأجنبية. كان المكان الأول الذي شكل أرضية قصصي الأولى والذي تلونت قصصي بألوانه، يبتعد وينأى، وكنت أشعر بأن ثمة مشاعر ورؤى في داخلي، وانطباعات عن الوطن الذي أراه من بعد وعن العالم، تتحفز لتتشكل على نحو جديد» (8) .

أما منابع التأثير فيكشف شقير عن مصدرين أو منبعين مهمّين؛ أولهما: التأثر بكتاب (انفعالات) لناتالي ساروت، الذي ترجمه إلى العربية فتحي العشري في بداية السبعينات من القرن الماضي، وكان له أثر في توجيه عدد من الكتاب العرب إلى هذا النوع المكثف من الكتابة القصصية. يقول شقير: «ربما ساعدتني على الشروع في كتابة القصة القصيرة جداً قراءتي لكتاب انفعالات لنتالي ساروت، وهو يتشكل من أربعة وعشرين نصا قصصيا، جرت تسميتها في ما بعد قصصا قصيرة جدا، وهي قصص مدهشة مكثفة بالغة الطزاجة والرهافة، ومن أوائل النصوص القصصية المكثفة في صياغتها، المتقشفة في استخدامها للغة، حيث كتبت عام 1938 كما أعتقد»(9). وهناك منبع ثان، يتصل بالتأثر أو التفاعل مع قصائد الشاعر اليوناني اليساري يانيس ريتسوس، سنقف عنده وقفة مفصلة بعض الشيء في موقع لاحق من هذا الفصل.

الوعي النظري وخصائص النوع

تكشف شهادات محمود شقير عن متابعته لنوع القصة القصيرة جدا، ولما يكتب عنه باللغة الإنجليزية خاصة، وهو مؤشر على ثقافة الكاتب العربي التجريبي، وعلى انشغال حقيقي

ومخلص بهموم هذا النوع وإشكالاته المتعددة، فضلا عن حس المتابعة والمناقشة المتفهمة لكثير مما ينشر عالميا حول هذا النوع. وهي أمور جديرة بالانتباه لما لذلك من دور في استقبال مثل هذه التجارب وقراءتها في السياق العربي.

ومن أمثلة ذلك توقف شقير عند تسمية هذا النوع، وعند خصائصه النوعية ومراجعة تعريفاته وحدوده، مما يمثل وعيا نقديا ونظريا مصاحبا لإبداع كتابة تنتمي إلى هذا النوع القصصي: «وقد وضع جيمس ثوماس تعريفا للقصة القصيرة جداً، يستند إلى عدد كلماتها، وذلك انطلاقا من قصة للكاتب الأمريكي إرنست هيمنغواي عنوانها: قصة قصيرة جدا، وعدد كلماتها لا يتجاوز 750 كلمة، واعتبر ثوماس كل قصة تقع ضمن هذا العدد من الكلمات أو أقل من ذلك قصة قصيرة جدا. وقام هو ومحرران آخران بجمع 72 قصة قصيرة جداً وفقا لهذا التعريف أصدروها في كتاب موسوم بـ (أدب الومضة/ 72 قصة قصيرة جدا) في العام 1992، ثم أتبعه بكتاب آخر أصدره هو وروبرت شبرد موسوم بـ (أدب الومضة إلى الأمام/ 80 قصة قصيرة جدا) في العام 2006، ومع ذلك فإن الاعتماد على عدد كلمات القصة القصيرة جداً لتعريفها يظل...تعريفا ناقصا وغير دقيق ولا يضيف أي جديد»(10).

ويتعرض بعد ذلك لتعريف آخر لجيمس ثوماس وروبرت شبرد مفاده «أن القصص القصيرة جداً لا تعتمد في نجاحها على طولها، وإنما على عمقها، وعلى ما تتسم به من وضوح الرؤية وما تشتمل عليه من مغزى إنساني»(11). ويعلق على ذلك بالقول: «وفي ظني أن وضوح الرؤية والمغزى الإنساني ليسا وقفا على القصة القصيرة جداً وحدها، وأما **قصر شريطها اللغوي مع توافر العمق** فهو المعول عليه فعلا، وهذا ما يتطلب **تكثيفا واقتصادا صارما** في اللغة، وميلا إلى سرد الحدث القصصي بلغة فيها من **الإيحاء أكثر من الإخبار،** للتعبير عن مساحة أكبر من التجربة الإنسانية في كلمات أقل، ولعل تحفيز خيال المتلقي للمشاركة في بناء القصة واستكمال ما تركه القاص عن قصد من **فراغات، واقتناص المفارقات وتقديم النهايات المفاجئة** الصادمة أن يكون من المزايا التي ينبغي توافرها في القصة القصيرة جدا»(12). كما يشير في موقع آخر إلى عناصر أخرى مهمة «من أهمها **الحدث** القصصي الذي لا تكون قصة من دونه، وعنصر السرد الذي يتشكل منه الشريط اللغوي للقصة، وإلا فقد تخرج المادة المكتوبة على أنها قصة قصيرة

جداً من الحقل الإبداعي الذي تدعيه، وتذهب إلى حقل الشعر، أو قد تخرج من هذين الحقلين وتذهب إلى حقل الخاطرة أو المقالة القصصية أو الأمثولة التي تتخذ من شكل القصة وتقنياتها وعاء لتقديم نفسها فيه»[13].

كما يذكر في موقع آخر عنصر (**المفارقة**) بوصفها «إحدى السمات الملازمة للقصة القصيرة جدا». ويشير أيضا إلى سمة أخرى تتمثل في (التكثيف) ويرى بأن «الميل إلى الكتابة المكثفة ليست وليدة هذا الزمان، فقد عرفها أجدادنا من قبل في شكل **التوقيعات** التي اشتهرت وراجت زمنا، وعرفها اليابانيون منذ قرون في شكل قصائد **الهايكو** المحدودة الكلمات...وفي اعتقادي أن ما في القصة القصيرة من **تكثيف** لا يأتي من باب الترف أو التجريب المجاني، فهي تتطلب بسبب هذا التكثيف إصغاء مرهفا لما في داخل النفس البشرية من نوازع ورغبات، ومراقبة دقيقة لما يجري في حياة هذا الكائن الإنساني وفي المجتمع أيضا من تقلبات واهواء وتراكمات وقضايا وتفاصيل، يزداد الإحساس بها والحاجة إلى التعبير عنها بهذا **الشكل المكثف الخاطف**»[14] .

ولعل الحديث عن ارتباط القصة القصيرة جداً بـ «داخل النفس البشرية» يذكرنا بمنزعها الشعري ـ الغنائي، وبقلّة التفاصيل الخارجية فيها، فكأنها نظرة في أعماق الإنسان والاكتفاء بحد أدنى من التفاصيل الخارجية المرتبطة بذلك الداخل. ولعل هذا التحول الذي عرض له شقير: من الخارج إلى الداخل، هو تحول ملحوظ وأساسي في تجربته القصصية التي لاحظنا فيها حضور التفاصيل الواقعية والاجتماعية وتأثيثها بكل لوازم الخارج وتأثيراته، مما بدا في المجموعتين الأولى والثانية. يترافق هذا التحول في الأشكال القصصية مع تحول في الرؤية وفي الإحساس بالعالم وبالكائن الإنساني الذي يشكل مادة للقصة، من قصة العالم الخارجي/ الواقعي إلى قصة العالم الداخلي/ النفسي والانفعالي، وهو تحوّل يقرّ به الكاتب ويلخصه في شهادة قصصية رصد فيها معالم من حياته الكتابية ومراحل من تحولاته القصصية، وفي سياق ذلك يحدثنا عما نعدّه التحول الأبرز، ويتمثل في «الابتعاد عن الخارج المليء بالضجيج والصخب والفوضى، والاقتراب من الداخل، داخل النفس البشرية والأشياء وما يجمع بينها من علاقات متبادلة، لرصد انفعالات هذه النفس وهمومها، التي هي في المحصلة النهائية ليست سوى

التجلي الأعمق لأثر الخارج وتأثيره على الداخل»[15].

أما تبعات هذا التحول (من الخارج إلى الداخل) فكثيرة، وستلحق تغيرات حاسمة بالسمات المختلفة للقصة القصيرة، ستتخلخل تلك السمات، وتتكيّف مع التغير المحوري في الرؤية، وفق قاعدة أثيرة في الفن، تتصل بعلاقة جدلية بين الشكل والرؤية، أو المبنى والمعنى؛ كل تحوير رؤيوي يؤدي بالضرورة ـ في العمل الناجح ـ إلى تعديل شكلي، لأن الشكل ليس قناعاً خارجياً، وإنما هو نتاج للمعنى أو الدلالة.

وبتوصيف الكاتب نفسه كان لا بد من: «الاعتماد على اللغة، والاشتغال المتأني عليها، لاستخراج ما لديها من قدرة على الإيحاء، وللابتعاد ما أمكن عن نزعة الإخبار ... عند هذا الحد وجدتني أقترب من عالم الشعر لأستفيد من بعض عوالمه وتقنياته. وكنت معنياً، وأنا أخوض غمار هذه التجربة الجديدة، تجربة كتابة القصة القصيرة جداً بمبدأ الاقتصاد الشديد في اللغة علاوة على التكثيف البالغ والبساطة المتناهية»[16].

طقوس للمرأة الشقية

صدرت هذه المجموعة عن دار ابن رشد في عمان سنة 1986 وقصصها مكتوبة تبعا لذلك في النصف الأول من الثمانينات. ولقد لاحظ القراء والأدباء والنقاد اختلافها عن القصة بمعناها وشكلها الرائج آنذاك. فلاحظ الكاتب الأردني الراحل مؤنس الرزاز ـ في كلمته المنشورة على غلاف الكتاب نفسه ـ جدّة هذا العمل، واختلافه عن مألوف القصة القصيرة، وعبّر تعبيرا انطباعيا سليما في عمومه، وإن لم يكن السياق الاحتفالي يسمح بتفصيله وتبريره: «الكتابة ليست معادلة رياضية جامدة، ولا وعظا يصوغ الحياة على مقاييسه المسبقة، هذا ما يقوله محمود شقير في هذا العمل الساحر، إنه يطلق لمخيلته العنان، يتركها تحلق على صهوة الحلم بلا خوف ولا تردد، تطارد في مدارات لا تحدّها القوالب الجاهزة، ولا تعيقها المباشرة الساذجة ولا تصدّها رمزية فجة. **هذا العمل يركب من الشعر والقص أفقا جديدا يفاجئنا لأنه مغامر مجازف، نحن الذين نسينا طعم المغامرة والمجازفة**. إنه يصوغ من الشعر والقص **قصة**

برقية لا تهبط أبدا إلى مستوى الكاريكاتير الذي يمثل أكبر خطر أمام هذا الأسلوب بالتحديد. نفرح بهذا العمل فرحتنا بنبوءة عن ولادة عالم جديد على أنقاض عالم تجاوزه الزمن، وكان ينبغي تغييره لا تفسيره فحسب»[17].

وقد مثلت المجموعة المذكورة فعلا إبداعيا متحديا محفّزا، نقل كتابة محمود شقير وأسلوبه إلى مرحلة جديدة، كما ترافق ذلك مع انفكاك أسر القصة القصيرة الفلسطينية من هاجس الواقعية والالتزام بالصيغة النمطية وشبه النمطية التي ظهرت بعد النكبة، ثم ترافقت مع صعود المقاومة وتطلعاتها وأحلامها حتى اصطدامها بما منيت به المقاومة من إخفاق وحصار، تمثل في دخولها محرقة الحرب الأهلية اللبنانية، وصراعها غير المتكافئ مع الجيش الإسرائيلي وقوى أخرى متحالفة معه على الأرض اللبنانية، وصولا إلى خروج المقاومة من لبنان بعد حصار قاس لبيروت صيف عام 1982.

جاء التجريب في تجربة شقير وعدد آخر من الكتاب في هذه المرحلة، لا تعبيرا عن ميل فني خالص، وإنما جاء مترافقا مع الدخول في عالم جديد يتميز بالسيولة وعدم التماسك ،وبإعادة النظر في دور الأدب الذي رافق المراحل السابقة ورعاها، ولكن تأثيره ووعوده أصبحت موضع مراجعة في ضوء الإحباطات الناشئة من حركة الواقع، ومن عدم تحقق شيء من التطلعات والأحلام، بل الانتقال إلى انكسارات وهزائم وإخفاقات جديدة.

ولاحظ أيضا د.بسام قطوس في مقاربته للمجموعة عام 1993 ما في المجموعة من اختلاف عن التجربة القصصية للكاتب وعن القصة التقليدية: «عندما قرأت مجموعة محمود شقير القصصية (طقوس للمرأة الشقية) أحسست لأول وهلة أن صياغة محور أو منطلق يهدف إلى محاورة هذه المجموعة قد يكون من المهمات العسيرة، وآية ذلك أن عالم هذه المجموعة عالم مختلف تماما عن القصة التقليدية من جهة، وعن بقية قصص محمود شقير نفسه من جهة ثانية. وإن لم يكن عالما غريبا عن القصة الحديثة التي تجاوزت الأنماط التقليدية إلى أشكال حديثة جدا. وبعد إعادة قراءة المجموعة أيقنت أنها محاولة للبحث عن أساليب جديدة في التعبير ووسائل فنية جديدة في الأداء»[18].

تتكون هذه المجموعة من أربع وثمانين قصة قصيرة جدا، يجمعها عنوان: طقوس للمرأة الشقية الذي سمى به الكاتب مجموعته، وهو أيضا عنوان واحدة من القصص الأربعة والثمانين. ومع ذلك فإنه عنوان رحب نوعا ما، ويكاد يصلح لعدد كبير من القصص الأخرى بسبب تكرار ثيمة «شقاء المرأة» وبناء تلك القصص من تفاصيل صغيرة، ليس من هدف لها غير إبراز صور متعددة لنساء شقيات.

مجموعة صمت النوافذ

ترجّع هذه المجموعة أصداء الانتفاضة الفلسطينية التي اندلعت أواخر عام 1987، واستمرت زمنا طويلا في صورة سلسلة من المواجهات اليومية في مختلف أنحاء فلسطين، وأعادت الفلسطينيين إلى الحضور في المشهد العالمي. ومع وضوح خلفية القصص والأحداث «الخارجية» التي رددتها، إلا أن ما يلفت الانتباه أسلوب شقير في التعامل مع تلك الأحداث ونوعية خياراته الأسلوبية للتعبير عنها. لقد أفاد شقير من خبرته، ومن رؤيته التي لم تتوقف عن التطور، بتقديم مجموعة متميزة تؤرخ بشكل إبداعي للانتفاضة الفلسطينية، بقصص مكثفة موجزة بعيدة عن الصخب الذي يرافق الأدب «السياسي» أو «الوطني» بصيغه أو أشكاله الشائعة. تكتم القصة «الصخب والعنف» عبر تعديل الأولويات، وتقديم التفاصيل والجزئيات على الأحداث الكبرى، وعبر تأخير الأحداث، لتقوم بوظيفة «الخلفية المرجعية»، دون عرضها في المقدمة أو البنية الظاهرية.

ومن أبرز ما لفت انتباهنا ـ في هذه المجموعة ـ الأمور التالية:

ـ الاهتمام بالهامشي والعادي وبطولة الناس العاديين الذين لا يعرفهم أحد، وإبراز تضحيتهم ووجوه من معاناتهم ومقاومتهم. فالشخصيات التي اختارها المؤلف ووقف عندها، في مجملها، تنتمي إلى الهامش وليس المتن، بالمعنى الاجتماعي والسياسي، إنهم من المهمشين والعاديين، أو من جمهرة الشعب الفلسطيني، وليسوا من القادة أو الزعماء أو الوجهاء، وليسوا من اللامعين على شاشات الإعلام. وإذا ما ظهر «السادة» و«القادة» فإنما لتسخر القصة منهم، وتحاكي

عالمهم واهتماماتهم ضمن الروح الهجائية والنقدية التي تسمح بها المحاكاة الساخرة.

تقصدت القصص التركيز على الحياة اليومية للإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال، وفي مناخات الانتفاضة، وتأخير الحدث الأكبر أو الأبرز إلى خلفية القصص، فما يحضر في المقدمة تفاصيل صغيرة ومواد بسيطة، لكنها ـ بما يقوم به القاص من عملية فنية متقنة ـ تغدو أكثر قدرة وأشد وقعا في البلاغة السردية، بل في التعبير عن الانتفاضة نفسها.

وقد اتسعت القصص لتشمل أطيافا ممثلة للمجتمع الفلسطيني وتكويناته: رجال ونساء، أطفال وشباب، متعلمون وأميون أو أشباه أميين، مدنيون وقرويون، عاملون وعاطلون عن العمل..وكأنها تريد أن تضع القارئ في قلب حراك المجتمع في تفاصيل حياته اليومية بأطياف شتى من البشر، ضمن مناخ عام قد لا تكون الصورة الإخبارية التي كانت تعكسها الأخبار والصور الإعلامية قادرة على النفاذ إليه. وإذا كان الإعلام يهتم بالخبر وبالحدث، فإن هذه القصص تعنى بما يهمل عادة عند التقاط الخبر، فيغدو المنسي والهامشي والمهمل مادة إبداعية تعيد القصص تثمينها وتفريدها. وهكذا قدمت القصص صورا من النضال الفلسطيني في مواجهة الاحتلال، نضال الناس العاديين الذين لم يخلقوا ليكونوا مقاتلين. ولكن واقعهم الأليم المفخخ بالجنود الطغاة هو ما دفعهم دفعا نحو المجابهة. إنها مجابهة دفاعية تتسع لبطولات صغيرة هنا وهناك، وتتسع لتشمل أفراد المجتمع كلهم، الأسرة كلها تجابه، وتواجه وتتأثر، وليس الأمر مقتصرا على فئة أو عمر أو جنس: البنات والأولاد والأطفال والشيوخ والرجال والنساء...بل حتى الأشياء والجمادات والكائنات الأخرى دبت فيها روح مختلفة، واختلفت عن صورتها العادية، أو وجودها الحيادي، فالاحتلال قد سمّم حياة الجميع ووزّع الآلام والجراح بينهم بعدالة.

ـ لم تعمد القصة إلى مبدأ التسجيل من الواقع، الذي رافق بدايات محمود شقير، رغم إغراء «التسجيل» و«الواقعية» في مرحلة الانتفاضة، بل اختارت سبيلا مواربا يستقيم مع طبيعة القصة القصيرة جداً في اختيار التفاصيل الدالة، والموجهة بعناية للوصول إلى نهاية رؤيوية لا تحدها أحداث الواقع الفعلي. ووفق ذلك نجدها تبيح لنفسها أن تقترح أحداثا، وأن ترتب

الأحداث بطريقتها الخاصة، وأن تتصرف فيها بما يبرز امتلاءها وظلالها، وشعريتها، وهذا ما ينسجم مع الأجواء الفنتازية وأجواء اللامعقول والنهايات الغرائبية المفاجئة التي تظهر في عدد كبير من القصص.

ـ تعنى القصص أيضا ضمن هاجسها نفسه، بإبراز العالم الوجداني والنفسي والداخلي للإنسان الفلسطيني، وتأثير الأحداث فيه، فتعطى الأولوية للأثر، وليس للحدث نفسه، وهذا ما يجعل منها سجلا وجدانيا للحياة الفلسطينية في مرحلة مهمة من مراحل التاريخ الفلسطيني الحديث.

مجموعة مرور خاطف

أما مجموعة مرور خاطف فتحتوي على أربع وثمانين قصة قصيرة جدا، تحمل كل قصة عنوانا خاصا مستقلا. وإضافة إلى حضور الهاجسين الكبيرين اللذين ظهرا في (طقوس للمرأة الشقية) و(صمت النوافذ) مما يتمثل في الهاجس الإنساني المتصل بالمرأة، بوصفها أكثر فئات المجتمع العربي والفلسطيني بؤسا وشقاء ومعاناة، والهاجس الفلسطيني المتصل بحياة الفلسطيني المصابة بمرض الاحتلال، فقد اتسعت المجموعة الثالثة لما يمكن تسميته بالهم الكوني أو الإنساني العام، فيغدو وجوديا في دلالته أو منظوره، عبر إبراز هموم إنسانية ذات طابع تأملي. وهكذا اندمجت الهواجس الثلاثة: المرأة، الوطن، الإنسان. بل اتسع التأمل إلى الوقوف عند تفاصيل وجزئيات وكائنات هامشية قد يبدو تأملها نوعا من الترف السردي في نظر بعض القراء، لكن الاهتمام بها في سياق تجربة جادة ملتزمة كتجربة محمود شقير، تدفع المرء للنظر الجاد إليها، والبحث عن سبيل أو تأويل لتثمينها.

وقد أشار د.فيصل دراج في كلمته التقديمية إلى اجتهاد محمود شقير: «في تحويل العالم الواسع إلى وحدات كتابية صغيرة. والاجتهاد، بداهة، مسكون بالمفارقة، لأن اختزال الواسع إلى الصغير مشقة زائدة. بيد أن شقير يرد على السؤال بطريقين متلازمين: يأتي الرد الأول من الوحدة الكتابية الصغيرة التي يوسعها البناء الداخلي الكتابي، إذ الفاصلة معنى، والحرف

تصريح، والفراغ بين السطور قول وإيحاء في آن...ويأتي الرد الثاني من هندسة الوحدات الكتابية المتراصفة، التي يضيء بعضها بعضا، منتهية إلى لوحة عريضة المساحة، تستنطق أحوالا إنسانية مختلفة»[19].

يتوسع البعد «المحلي» أو الفلسطيني في هذه المجموعة ليعانق المدى الإنساني الممتد، ويتسع فضاء التعبير لآفاق وهواجس إنسانية متنوعة، يجمع بينها المقدرة على التقاط المتواري والمنسي والمكبوت والمتروك..وتفجير طاقاته المخبوءة عبر عناصر من المجاز والمفارقة والنهايات المفاجئة.

فضاء العنونة

طقوس للمرأة الشقية:

أما كلمة (طقوس) فهي مستعارة من معجم الميثولوجيا والثقافة الشعبية، فلها في أصل معناها اتصال بالدين والأسطورة والممارسات الاعتقادية الشعبية، ثم خرجت من هذا المعنى لتستخدم في الأدب الحديث بمعنى الفعل المكرر الذي يقوم به شخص أو جماعة للتعبير عن معنى أو وظيفة معينة. والطقس عادة ما يكون بسيطا في الشكل، مكثفا أو غزيرا في المعنى.

الطقوس ليست أفعالا تنجز للمرة الأولى، ولا تنجز للمرة الأخيرة أيضا. بل هي أفعال تتميز بخاصية التكرار والثبات النسبي، فهي أفعال بدأت في الماضي ثم يستمر تكرارها في الحاضر. ولا يبدو أن لها نهاية معلومة أو قريبة. ولهذا المعنى ارتباط وثيق بتلك المنطقة التي اختارها شقير منبعا لسرده القصير: فهو يكتب معظم قصصه في هذه المنطقة الطقسية المستمرة، يصف أو يقدم مشاهد مقتطعة تعطينا انطباع التكرار والإعادة. فإذا جلست الأسرة الفقيرة بشكل معين، فهذا طقسها في الاجتماع والتصرف والحديث. ولا تنتهي القصص إلى نهايات مغلقة بتاتا، وإنما هي نهايات مؤقتة أو ممتدة أو فانتازية أو شعرية تمنع بصيغها المفتوحة انغلاق الطقس أو انتهائه أو إقفاله. وهذه الطقوس تخص «المرأة الشقية»، وتسمح القراءة التأويلية بأكثر من احتمال: طقوس للمرأة الشقية، بمعنى: طقوس (من أجل) المرأة الشقية، فتكون اللام

تعليلية، فهذه الطقوس تنفذ أو تقام بسبب المرأة الشقية ومن أجلها. وقد تكون الطقوس في هذا المستوى هي ما يقابل فعل الكتابة، كتابة القصص القصيرة جدا، بوصفها أفعالا طقسية يجري تكريسها من أجل تلك المرأة الموصوفة. وثم معنى آخر نقرأ فيه (اللام) للدلالة على الملكية. طقوس للمرأة الشقية، أي أنها هي صاحبة الطقوس، وهذه ـ القصص ـ جملة أو مجموعة من طقوسها. القصص هنا تسجل «طقوس» المرأة، أي أفعالها المتكررة التي تمارسها بصبر وأناة واعتياد، حتى ارتقت إلى مستوى الطقوس، لما تحمله القصص/ الكتابة نحوها من احترام وإجلال لأفعالها/ طقوسها المعادة كالأفعال الدينية التي لا يأكل التكرار قدسيتها ومعناها.

إن هذه الدلالات الغزيرة التي ينطوي عليها العنوان وحده، مؤشر مبكر على طاقة الإيحاء التي تعتمدها القصة القصيرة جداً في تقديم عالمها، وفي اقتراح استراتيجيات تلقيها وقراءتها.

صمت النوافذ:

أما عنوان المجموعة الثانية (صمت النوافذ) فتركيب إضافي، يتكون من المضاف (صمت) والمضاف إليه (النوافذ). ومن دلالات النافذة/ النوافذ في الأدب ارتباطها بالخارج، وبالأفق خارج المكان المحدود أو المغلق، وكثيرا ما ترتبط بالأدب التحرري لتلتبس بمعنى التطلع إلى الحرية، كما أن النافذة ومشتقاتها من مكونات المعجم الأدبي للكتابة حول المرأة وأحوالها الاجتماعية والإنسانية. النافذة في كل حال: أفق، مكان تنفذ منه أبصارنا وتطلعاتنا إلى البعيد واللانهائي، نستخدمها في حالة الانتظار، ونلجأ إليها عند الوداع، وتعيننا في مراقبة الآخرين، وتهيء فرصة للتلصص في بعض الأحيان. إنها صغيرة محدودة لكنها ممتدة من ناحية الوظيفة والدلالة. أما لفظة « صمت» فيمكن تعريفها بنقيضها: «صوت». ويمكن أن نستشف من التركيب كله ذلك الميل إلى الخفوت وإلى السرد الهامس، بديلا عن الصوت المرتفع. وإذا ربطنا هذا العنوان بالمجموعة المكرسة لأجواء الانتفاضة الفلسطينية، ذلك الحدث الصاخب الذي نشأت في ظلاله نصوص وكتابات غاضبة وعالية الصوت، إذا ربطنا «صمت النوافذ» بهذا المناخ، أدركنا اجتهاد محمود شقير في

تقديم سرد صاف بعيد قدر الإمكان عن الصوت والصخب. ولكنه أدب تحرري يتطلع نحو الآفاق، ويحاول أن يقول ما لا يقال إلا بلغة السرد المكثف.

مرور خاطف:

وأما عنوان «مرور خاطف» فعنوان موجز، يتكون من موصوف (مرور) بصيغة التنكير، وتتبعه الصفة (خاطف). وإذا كانت دلالات السرعة والعبور الخاطف مخبوءة في لفظة (مرور) فإن الصفة تأتي لمضاعفة الدلالة وتأكيدها. فالعنوان إذن يشير فيما يشير إلى الطبيعة الجمالية لشكل القصة القصيرة جدا: حزمة ضوء تضيء قطاعاً محدوداً، وهي موجهة إلى الداخل وليس إلى الخارج، إنها تعبر إلى داخل الكائنات والأشياء لتصل إلى الجوهر، وتنفي المظهر واحتمالاته الإخبارية أو الوصفية. أو هو التفاتة ولحظة خاطفة سريعة لا تحتمل الإطالة والمكوث والإطناب، «إنها مثل نظرة خاطفة إلى داخل حجرة من نافذة تفتح وتغلق بسرعة، أو رؤية مشهد سريع في ضوء ومضة برق خاطفة»[20].

عناصر القصة القصيرة جداً
عند محمود شقير:

قصر الشريط اللغوي

أول ما يقابلنا في القصة القصيرة جداً ذلك القصر اللافت في شريطها اللغوي، أي حجم القصة وعدد كلماتها. وابتداء نشير إلى أن هذا النوع هو الأشد قصرا، والأقل عددا للكلمات، والأوجز من بين أنواع القص الأخرى. ويفيدنا تدقيق د.إبراهيم أبو هشهش[21] أنها تسمى في الأدب الألماني «القصة الأقصر Kurzestgeschichte في مقابل القصة القصيرة Kurzgeschichte وإذا كانت «القصة القصيرة» قصيرة في أصلها وتاريخها، على تفاوت في الطول، فإن النوع الجديد أشد قصرا منها. ونظرا لاشتقاق تسمية النوع الجديد، ووجود تسمية النوع الأصلي في التسمية الجديدة، فلا مناص تقريبا من اعتباره نوعا فرعيا من: القصة القصيرة، وليس نوعا مستقلا عنها. ومعنى هذا النسب ـ الشرعي أو غير الشرعي ـ أن إحدى بؤر توتر القصة القصيرة جداً تتمثل في كيفية احتفاظها بعناصر القصة «التقليدية» أو «الثابتة» مع التزامها بقصر الشريط اللغوي. ولا شك أن تلك العناصر ستتعرض لعمليات جديدة وأساليب مغايرة في الصنعة والبناء للظهور في النوع الجديد، وهذا ما يبدو لازما في قراءة القصة القصيرة جدا: ليس البحث عن العناصر القصصية المألوفة، وإنما تأمل كيفية ظهورها، وما يلحق بها من تعديلات وتحويرات، لتظل الكتابة الجديدة منتسبة ـ شرعيا ـ إلى القصة القصيرة، أما إذا خسرت خصائص نوعية للقص، فقد يغدو ذلك النسب موضع شك ومراجعة.

ولا نريد أن ندخل في مشكلة تحديد عدد الكلمات الذي يمكن أن يعد حدّا فاصلا بين القصر واللاقصر، بين القصيرة والقصيرة جدا، فذلك أمر صعب لا طائل من ورائه. ومع ذلك يمكن التذكير بأن التجريب في هذا النوع قد بلغ مستويات وصلت حدود العبث واللهو، وذلك بالتباري في تقليل عدد الكلمات حتى وصلت بعض الكتابات التي يدرجها أصحابها ومؤلفوها تحت هذه التسمية إلى جمل قصيرة جدا، تتكون واحدتها من بضع كلمات فحسب. وفي ظني أن القصر ـ في كل حال ـ ينبغي أن يظل محكوما بتوفير ما لا بد منه للسمة الحكائية والطبيعة السردية التي يصعب تصور القصة القصيرة خلوا منهما. ونتفق مع د.إبراهيم أبو هشهش في تأكيده أن الحجم «مسألة نسبية، لأن القصة الأقصر تحتاج إلى عدد قليل من الكلمات لتقديم الوضع أو البرهة، فهي تدلف مباشرة إلى لب الحكاية إذ لا كبير مجال لمدخل أو تمهيد، فهي مغلقة على ذاتها، وعلى الرغم من اقتضابها الشديد فهي مكتملة، فالقصر والكثافة والمفاجأة هي سماتها الأساسية، وإذا كان يتوجب عليها أن تكون بهذا القصر، فإن كل مفردة لها وظيفة دقيقة في فضاء لغوي محدود سواء كان هذا الفضاء مجازيا أو شعريا»[22]. إنها تتميز بميزة فريدة: انغلاق الشكل واكتماله وانضباطه، مقابل امتداد الدلالة وانفتاح المعنى، وهي نقطة أخرى من نقاط توتر هذا الشكل شديد الدقة والحساسية.

يكفينا للاستدلال على هوية القصة القصيرة جداً ما يمكن تسميته بنيّة المؤلف، وهو في حالة دراستنا هذه مؤلف محدد، لم يخف تجنيس قصصه، ولم يوارب في تحديد نوعها، وهو ما يمثل نوعا من التعاقد الضمني مع القارئ، ومؤشرا على «الميثاق القصصي» بين الكاتب والقارئ. هذا الإعلان الصريح عن تسمية النوع، يشكّل بعض شروط التعاقد مع القارئ، ومع خبرته المفترضة في قراءة النصوص القصصية، وهو يكفي على وجه الإجمال، دون استعراض تاريخ طويل لأزمة تحديد عدد الكلمات التي شهدتها علاقة القصة القصيرة بالأشكال الأطول منها، كالنوفيلا والرواية[23].

يخلّف قصر الشريط اللغوي وما يتضمنه ذلك من إيجاز وحذف وتكثيف واختصار وضغط للمادة المنوي سردها آثارا بينة على النص السردي، ويحتاج إلى أدوات وآليات وأساليب سردية مغايرة للسرد التقليدي أو المكرس أو العادي. يأتي الطول التقليدي عادة من الإسهاب أو

الاستغراق في الوصف وإشباع المواقف ورسم الشخصيات، وفي حالة القصر لا بد من عملية تكثيف تشبه الانتقال من الرسم الواقعي إلى الرسم التجريدي الذي يحذف التفاصيل، ويقتصر على خطوط وظلال وألوان، توحي بالتفاصيل ولا تدقق فيها أو تقدمها بدقة واكتمال.

هذا النوع ـ القصة القصيرة جدا ـ هو بمثابة: القصّ «التجريدي»، وفيه كثير من جماليات التجريد، عبر تقنيات الحذف والإيجاز والتكثيف، وفيه أيضا مخاطر التجريد وإغراءاته وفوضاه. وبهذا المعنى ثمّ لقاء في هذا المناخ، أو هذه المنطقة التعبيرية بين أنواع «تجريبية» تشمل: القصة القصيرة جداً (في السرد)، وقصيدة النثر القصيرة (في الشعر) والفن التجريدي (في التشكيل) والمسرح الإيمائي (في المسرح) وما يشبه ذلك من أنواع جديدة، تنتسب إلى أنواع أقدم، ولكن شكلها الجديد يكاد يتصادم أو يتعارض مع ما ينتسب إليه. ولكن يبدو لنا أن صراع القصة القصيرة جداً مع جذورها جاء أقل صخبا وحّدة من الجدل والصراع اللذين دارا حول قصيدة النثر على سبيل المثال.

وعندما نتأمل الشريط اللغوي في قصص محمود شقير، نجده شريطا قصيرا مدروسا، وكأنه تعرض فعلا للحذف والتكثيف، وصيغ بأسلوب يجمع بين العمق والكثافة، سواء عبر اختيار الكلمات (معجم القصة) أو عبر التراكيب المستخدمة، والتصرف في التقديم والتأخير، والإفادة من طاقات الجملة العربية، واللعب على البنية السطحية والبنية العميقة للعبارة اللغوية، واختيار الأساليب المناسبة والموائمة للحالة المسرودة، مع مقدرة لافتة على صياغة الجمل المكتملة القاطعة، وعلى تقنيات الانتقال و«التخلص» من موقف إلى ثان بإيقاع منظم وسلاسة غير هينة. ويترافق ذلك مع انتباه للمستوى الإيقاعي ـ الصوتي سواء بأفقه الشعري أو النثري، عبر ما يشبه الإصغاء للصوت السردي، ووقعه على السمع وليس حضوره البصري على الورق فحسب. وتتداخل هذه المستويات معا لتؤدي بشكل متضافر بلاغة المعنى أو الدلالة التي يريدها الكاتب.

ولو نظرنا في قصة (تحولات) على سبيل المثال، للاحظنا بعض تقنيات الحذف والتكثيف وبلاغة الإيجاز، وتلك القدرة التي ينبغي أن يتمتع بها كاتب القصة القصيرة جداً على الصياغة

الموحيـة القــادرة علـى تكثيـف المعنى، دون أن يخلّ القصر بمكوّنات المشهد، وعناصر القصة.

تتكوّن القصة المذكورة من أربع فقرات قصيرة، تقدم تجربة «أم العريس»، وهي تجربة لها حضورها في الثقافة الشعبية، فلسطينيا وعربيا، من خلال وضوح دور هذه الأم وشدة حضورها. تسرد القصة لمحة عن العرس وحضور أم العريس كشخصية مركزية فيه، ثم تقدم شخصية العروس أثناء العرس، وتنتهي بها بعد العرس في لمحة نفسية ووجدانية مهمة، مما يبدو ذا صلة ضمنية بصراع الزوجة (العروس) مع الحماة (أم العريس). يبدو الزمن متطاولا وكذلك الأحداث المتوقعة في قصة تسجل لقطات من: بداية العرس، ووسطه، وما بعده. وتبدو الشخصيات المتوقع ظهورها أو مشاركتها كثيرة أيضا، فكيف السبيل إلى تقصير شريط لغوي في مثل هذا الموقف، مع ضرورة تقديم المعالم الأساسية التي لا غنى عنها؟

يختار الكاتب تركيبا مفتاحيا محددا تبدأ به الفقرات الأربعة:

- إنها أم العريس __________ بداية الفقرة الأولى والثانية
- إنها العروس __________ بداية الفقرة الثالثة
- إنه البيت __________ بداية الفقرة الرابعة

إن+ ضمير غائب متصل+اسم (صاحب الضمير).

وقد أسهم تكرار التركيب (إن واسمها وخبرها) في ضغط المادة المسرودة، وفي إحداث التحولات والنقلات الضرورية، دون الخوض في التفاصيل الكثيرة المتوقعة. كما أن اختيار الجملة الاسمية المؤكدة وجّه الكتابة نحو إمكانية تقديم مشهد موجز دال، بدلا من تعبيرات أخرى قد تفتح باب الأفعال والأحداث. وإلى جانب سيطرة الجملة الاسمية الواصفة الموحية، استعمل الكاتب الجملة الفعلية مع الاعتماد على الفعل المضارع وليس الماضي، وهو اختيار أسلوبي آخر، أسهم في توفير حد أدنى من السردية والحكائية، إلى جانب ما يسمح به أفق «المضارع» من انفتاح على المشهدية، وعلى تقديم حالات ثابتة يمكن ضغطها وتكثيفها.

فالماضي يستدعي تتابع الأفعال وسرد التفاصيل والأحداث، بينما ينسجم المضارع مع وظيفة الجملة الاسمية شديدة الحضور والتركيز.

1. «**إنها أم العريس**، والصبايا كلهن يرمقنها ضارعات، لعلها تختار إحداهن عروسا لابنها التالي أو الذي يليه».

2. **إنها أم العريس**، تختال بين النساء، توزع الحلوى، وتطلق الزغاريد نحو السماء، والعيون لا تفارقها، فهي الآن نجمة هذا المكان».

3. **إنها العروس**، تجلس بعد إحضارها من بيت أبيها في حياء وخفر قرب عريسها في ثياب الزفاف، والصبايا كلهن يرمقنها في حسد، فهي الآن درة هذا الزمان».

4. **إنه البيت** بعد انقضاء العرس بأيام، حيث الأم تؤرقها ضحكات العروس، تنطلق من مخدعها عبر نوافذ الليل، والأم يغزوها ندم طارئ لأنها اختارت لابنها عروسا لها ضحكة مثل حمحمة فرس، لها ضحكة لم تسمع بمثلها منذ ودعت أيام الشباب»(24).

ثمة أيضا إلى جانب الصياغة والأسلوب اللغوي اللازم للتكثيف، ما يمكن تسميته بالفراغات أو الفجوات التي تقفز عنها هذه الكتابة وتترك ملأها لذكاء القارئ ومخيلته. فبين الفقرة 3 والفقرة 4 فجوة زمانية بمقدار «أيام» هي الأيام التي تحولت فيها العروس من «الحياء» و«الخفر» اللذين بدت عليهما أثناء العرس إلى وضعية تبدو في نظر الأم نقيض الوضع الأول: فضحكاتها عالية، ومن نوعية خاصة «مثل حمحمة فرس» حسب تعبير القصة، وهو تعبير موح يشير إلى شيء آخر لا علاقة له بالحياء في حقيقة الأمر، وإنما بالحبور والسعادة، بل ويحمل دلالة جنسية مكتومة تسربت من خلال الجملة الأخيرة التي تكشف بالإيحاء نفسه عن السبب الذي استثار الأم: «لها ضحكة لم تسمع بمثلها منذ ودعت أيام الشباب». إنها ضحكة «ملغّزة ـ مفخخة» ترتبط بالرغبات الجنسية، وتفجر الحنين إلى المكبوت والمسكوت عنه عند المرأة الأكبر سنا. وثمة تبادل مفارق لوضعيتي الحضور والغياب: حضور الأم في القسمين الأولين طغى أو كاد على حضور العروس، بينما في القسمين الأخيرين غابت الأم وحضرت العروس، الحضور في الحالة الأولى حركي ومظهري (بصري) ونوع من إعلان النفوذ واستعراض القوة

ـ إذا جاز التعبير ـ وكأنه وداع أخير لإمكانيات الحضور، بينما حضور العروس في الحالة الثانية حضور سمعي (ضحكات) يفجر أو يثير أصداء لمكبوتات وذكريات تحتال الأم (الغائبة الآن) في مغالبتها ودفنها.

تعيدنا القفلة الأخيرة إلى إعادة قراءة القصة ليغدو التركيز على زاوية واحدة ذات منزع نفس ـ جنسي، يبدو أن هذه اللقطة قد تخصصت في تنويرها، واختارت طريق التكثيف، وقصر الشريط اللغوي، مع الاعتماد الواضح على الإيحاء، وعلى بناء التضاد والمفارقة بين شخصية وأخرى وبين موقف وآخر، وهذا الذي حاولناه ربما يوضح شيئا من نقطة التوتر التي أشرنا إليها: الشكل المغلق المكثف والأفق الدلالي المفتوح.

الحالة القصصية

تقدم معظم القصص «حالات» قصصية، أكثر منها «حكايات» ذات أحداث متتابعة نامية. ونقصد بالحالة شيئا مختلفا عن الحبكة التقليدية وأحداثها، وعن الحكاية المتعارف عليها بعناصرها المستقرة. الحالة القصصية هي مقطع عرضي من الحياة لا يخصّ فردا محددا ولا طبقة محددة المعالم، وإنما هو أقرب إلى حالة إنسانية مستمرة. وربما تتوسع دلالته ليخرج من اشتراطات كثيرة زمانية ومكانية لتستقر «الحالة» في صيغة إنسانية شبه كونية تتوقف عند ثيمات إنسانية، وتردد موتيفات إنسانية، ثم تسمح الحالة القصصية بتجاوز الأحداث الواقعية، وتسمح بتجاوز ترتيبها وتنميقها لصالح المعنى الكلي المستمر.

الحالة أيضا ليست ظرفية أو حدثية، بل هي في حدوث مستمر، إنها معنى لم ينته، ولا نعرف له نهاية واضحة، إنها استفهام أو حيرة أو محاولة للتعرف والتعريف بالمعاني، عبر تصفية التفاصيل وتنقيتها من الشوائب، والاكتفاء بعدد محدود من التفاصيل المختارة بعناية، وبحد أدنى من الكلمات، يشي ببلاغة «التقشف» والتظاهر بـ «الزهد التعبيري»، على صعيد المكونات اللغوية والأسلوبية، في مقابل الغنى على مستوى الدلالة والمعنى.

الحالة القصصية تستخدم أيضا حدّا أدنى من الأحداث والعناصر التقليدية، فتغدو بطبيعتها شعرية وغنائية وعاطفية، إنها تقترب من وظيفة الشعر من نواح كثيرة؛ في انتقالها من الخارج إلى

الداخل، لأن أهمية الحدث ليست في طبيعته الخارجية وإنما في مقدار تأثيره في النفس، والحدث أيضا ليس فعلا للشخصية، وإنما هو فعل مضاد لها لا تملك حياله الكثير من التدخل. وكثيرا ما تكون الشخصية في القصة القصيرة جداً في صورة «ضحية» لفعل ما، أو قوة ما، فهي بوظيفة أو رتبة «المفعول به» وليس «الفاعل» إذا استعرنا الوظائف النحوية المعروفة.

في قصة (خيبة) لم تقم الشخصية (المرأة العانس) بأي فعل، ولم تحرك أي حدث، وإنما بدت متلقية لضربات أو أفعال هجومية، تتابعت أو انكشفت لتتسبب في خيبتها وبكائها.

«المرأة العانس لم تكن قد أخذت زينتها بعد، حينما اقتحم عليها الباب موظف الفندق، ليخبرها أن الجهة المضيفة قد توقفت عن تسديد الفواتير.

المرأة العانس بكت، لأن موظف الفندق شاهد بأم عينيه طاقم أسنانها منقوعا في كأس ما، قرب سريرها الميت، وهي لم تأخذ زينتها بعد»[25].

فالبدء بالاسم مع صفته وليس بالفعل، يضفي طابعا تجريديا تصويريا، وتكرار جملة البدء كقفلة للقصة أيضا يوحي لنا بفكرة الإطار والتأطير، وكأن التكرار اللفظي هو إطار للقصة ـ اللوحة، وأما الأفعال/ الأحداث فقليلة جدا، وليست من فعل الشخصية، وإنما هي تقع على الشخصية وتثقل عليها، تخلّت عنها الجهة المستضيفة، وهي كما يبدو فقيرة بائسة وحيدة لا يمكنها الاستمرار في الإقامة في الفندق على حسابها. مع ذلك تبكي لسبب جارح مؤلم أكثر من هذا السبب: يتمثل في انكشافها وفضيحتها أمام الآخرين الذين تمثلهم عينا الموظف البليد المتطفل، وهو يحدق في طاقم أسنانها المنقوع في كأس ما. كل شيء في القصة يسوّغ بكاء المرأة، السرير الميت، الوحدة، العمر والعنوسة...ولكن القصة اختارت من بينها اختراق ذلك الحاجز الذي تحتمي به، فتتقي الآخرين عبر فعل «الزينة»، ذلك الفعل الذي لم تقم به، أو لم يتح لها أن تفعله، فظلت بصيغة «المفعول به» في القصة والحياة. أخذ الزينة هنا بالنسبة لامرأة عانس هو طقس مهمّ مكرر، وافتقاده أو خسارته تعني الانكشاف والفضيحة، لأنها تفتقد «الحماية» و«الصيانة» اللتين يتكفل الطقس بتوفيرهما.

حالة (الأسى):

وقصة أخرى بعنوان: (على سبيل المثال) تقدم سردا لحالة (الأسى) متمثلا في شخصية امرأة شقية، مثل معظم قصص هذه المجموعة.

«تذهب في الصباح إلى المعرض، تشتري كتبا بمختلف اللغات، ولا يفارقها الأسى، لأنها لم تقابل أحدا من معارفها لتقول له على سبيل المثال: عم صباحا.

تعود إلى غرفتها البلهاء، فلا يبارحها الأسى، لأن الغرفة لم تسألها على سبيل المثال: ألم تقابلي فتى الأمس صدفة كما تمنيت هذا الصباح!!

تقف أمام المرآة، تتأمل جمال الخدين والعنق، يترسّب في قلبها الأسى، لأن المرآة، منذ جاءت للعيش معها، لم تخرج عن صمتها الثقيل ولو مرة على سبيل المثال»[26].

الشخصية امرأة وحيدة، تسبب لها الوحدة ذلك الأسى الذي كررت القصة التشديد عليه بثلاث عبارات متقاربة: لا يفارقها الأسى، لا يبارحها الأسى، يترسب في قلبها الأسى. هل يمكن قص حالة من هذا النوع، أليس الأسى الشفيف من اختصاص الشعر؟ إنها قصة حالة وحدة وأسى، ولذلك تقترب من الشعر في نزعتها الغنائية، وفي مادتها المختارة، وتقترب منه في إيقاع جملها وطريقة صياغتها. الفعل المضارع أيضا ينظم القصة، ويشير إلى أننا أمام حالة مستمرة غير طارئة: يبدو ذلك في استعمالات: (تذهب، تعود، تقف) الأفعال الثلاثة الرئيسية التي تبدأ بها الفقرات الثلاثة الصغيرة التي تتركب منها القصة.

ثمة تكرار تركيبي ولفظي أيضا يسهم في تكوين الإيقاع، سواء من خلال بدء الفقرات بالأفعال الثلاثة، وعبر ما ينشأ عن معانيها (تذهب، تعود) من تضاد أو طباق بين الفعل ونقيضه. ويحمل الفعل (تقف) معنى الثبات، وإيقاف الحركة في مقابل ما في الفعلين: (تذهب وتعود) من حركة على مستوى المعنى، الحركة بندولية لكنها لا تفضي إلى شيء ذي بال.

أما تركيب (على سبيل المثال) فقد تكرر أيضا في الفقرات الثلاثة: جاء قريبا من نهاية الفقرة الأولى. وجاء في منتصف الفقرة الثانية. ثم عاد قفلة ختامية للفقرة الأخيرة، ولولا التصميم

القصدي الإيقاعي، لأمكن أن يسبق الجملة ولا يأتي في ختامها. ولكن ثم تصميم دقيق للقصة ليتم إقفال الإيقاع بشكل سليم. التكرار هنا تكرار أسلوبي مقصود، ومع أنه ورد في فقرات قصيرة مكثفة متقاربة، فإن تصميمه جاء موفقا نابعا من إيصال الدلالة الكلية.

كذلك ثمّ أنسنة للأشياء القليلة التي تتعامل معها المرأة التي لم تقابل أحدا من معارفها لتقول له: (عم صباحا)، بها رغبة للتواصل مع الآخرين، ولكنها لا تتمكن من ذلك، لم تقابل فتى الأمس صدفة كما تمنت، ولذلك يتضاعف الإحساس الشفاف بالوحدة والأسى، وإن كان التكثيف لا يقول لنا شيئا عن أسبابهما، ففي هذا النوع من القصص يكون التركيز على حالات الإنسان لا على تبريرها أو تفسيرها تفسيرا كاملا، وهو ما يستقيم مع نزعة «التجريد» التي تكتفي بخطوط مؤثرة فعالة، ولا تتورط في سرد التفاصيل.

غياب الآخرين من البشر لم تعوّضه الكتب التي اشترتها «بمختلف اللغات» فما فائدة تعدد اللغات ما دامت لا تتبادل كلمة مع إنسان تعرفه وتكنّ له الود؟ وكأن هذه الوحدة هي ما جعلت القصة تحاول أنسنة الأشياء: الغرفة والمرآة، وكأنهما قادرتان على مشاركتها ومساءلتها وتبادل الحديث معها، ولكن ذلك لم يتم، مما يعمق حالة الأسى ويوسع عزلة المرأة، وكأن كل الكائنات تآمرت عليها دفعة واحدة لتبقيها في وحدتها وأساها، بانتظار أن تلتقي من تقول له: عم صباحا. أما لماذا اختارت القصة هذه الصيغة من التحية، وهي صيغة محببة في «التراث الجاهلي» القديم، ولكنها نادرة الاستعمال في عصرنا؟؟ إنها في موقعها تقوم بوظيفة لفت الانتباه، بسبب غرابتها وقدمها، وهي بهذا الاستعمال تغدو عنصرا من عناصر اللغة البارزة المغرّبة، نوعا ما، إنها تمثل حدا أدنى تريده المرأة من التواصل، وسيكون مفرّدا قيما مثل هذه التحية «الملكية» التراثية. وهي ـ إضافة إلى ما سبق ـ تحية «ثقافية» تستقيم مع ذكر الكتب، والمعرض، فكأنها جلبتها معها من هناك، من ثقافتها وقراءاتها، ولذلك فليس المقصود تحية اعتيادية كالتي يمكن أن يلقيها المرء أو المرأة على أي عابر طريق، وإنما تريد تحية حقيقية قوية مثل: عم صباحا. وكل ذلك يذكرنا بطاقة الإيحاء وقوة الكلمات في كتابة القصة القصيرة جدا.

ومثال آخر يحمل عنوان (حالة) من مجموعة: مرور خاطف.

«مساء باهت وخواء غير قليل.

خرجت أبحث عن سبب لهذا الخواء، الذي يتكدس بين الممرات الضيقة، وفي أردية الهواء المنتشر فوق أسطح غابت عن بلادتها الرتيبة خطوات النساء.

لم أعثر على سبب مقنع.

عدت أحمل على كتفي هشاشة تجعلني غير قادر على احتمال الصمت، وفي القلب طاحونة لها دقات يسمعها بكل وضوح، الرعاة الذين يخيمون مع أغنامهم على رأس ذلك الجبل البعيد، فلا أعرف النوم، لاعتقادي أنني أسبب لهم إزعاجا لم يعرفوه من قبل، وقد يتسبب في رحيلهم إلى موقع أبعد في الصباح»[27].

فالقصة السابقة تقدم «حالة» داخلية مكثفة ومجازية، ودون «أحداث» أو «وقائع» خارجية صاخبة. ثمة صمت وهمس يحرص عليه الراوي الذي يبدو في استخدامه ضمير المتكلم وما يرويه عن «الخواء» و«الهشاشة» ـ أي عن الداخل وليس الخارج ـ أقرب إلى الصوت الأول من أصوات الشعر، وهو صوت الشاعر يتحدث عن نفسه ووجدانه. الراوي هنا ينقل حالته ويرتب شؤون عالمه برؤية الشاعر وبطريقته التعبيرية. بل إنه يبدي تخوفا من أن يزعج صخبُ قلبه (وهو صخب جواني لا صوت له) الرعاة البعيدين على الجبل البعيد. القصة هنا تتجاوز الوقائع المحددة أو «الوطنية» إلى وقائع كونية، لا نكاد نحددها إلا كما نحدد وقائع الشعر بمنظوره المجازي الذي يقدم الانفعال والحس الوجداني، أكثر من تقديم الواقع الخارجي.

شعرية القصة القصيرة جدا

تقترب القصة القصيرة جداً من ضفاف الشعر، وتستعمل عددا من أدواته وصنعاته، ومع استذكار أن القصة القصيرة بحجمها وشكلها المكرسين ذات نسب غنائي شعري، فإننا في الشكل الجديد الأقصر أمام نوع أكثر غنائية وشعرية. ومعنى هذا أن احتمالات التشتت والخروج من حدود السرد واردة، فإلى أي حد يسمح قصر الشريط اللغوي وطبيعة تسريد الحالة بالمحافظة على العنصر السردي الذي يضمن للقصة هويتها السردية؟

يعكس هذا التساؤل ملاحظة ناقدة تخص قطاعا واسعا مما ينشر اليوم تحت هذا المسمى، ولكنه يفتقر إلى التحكم بالشروط السردية التي لا بد من أن تتوفر في القصة القصيرة جدا، مهما يجري تغريب عناصرها وإبراز لغتها. وبذلك فإن استعمال العناصر والتقنيات والمنظورات الشعرية في القصة القصيرة جداً يقتضي قدرا عاليا من المهارة والدربة في مقام أول، ويقتضي ألا يكون ذلك الاستعمال لونا من «التقليعة» أو «الموضة» القصصية، لأنه سيغدو عنصرا يثقل على القصة، كأن يغدو التصوير والمجاز زخرفا وثقلا تلوينيا دون قيمة جمالية، أو أن تذوب عناصر القصة وتضعف حكائيتها الهشة من الأصل.

أما مظاهر شعرية القصة[28] فتتمثل أولا في المحتوى الوجداني ـ الانفعالي الحاد الذي تتقصد إثارته والتعبير عنه. وهي تتمثل أيضا في اللغة التي تتظاهر بالتقشف والزهد الجمالي، ولكنها ـ وهي تفعل ذلك ـ تلجأ إلى تقنيات صياغة الجملة الشعرية في إبرازها للغة والحرص على كثافتها وتعبيريتها، وتبتعد عن اللغة القصصية ذات الطابع النثري الشارح والواضح[29]. وكثيرا ما تكون بداية القصة أو لحظتها الافتتاحية أقرب إلى تنوير شعري يفجّر الحالة من منتصفها، بالاستغناء عن البدايات التمهيدية المعروفة في الكتابة القصصية الاعتيادية.

القصة عادة تركّز على الحدث، وتطوّر بعدها الحكائي عبر تكوين سلسلة من الأحداث المتتابعة، ويسهل تلخيصها عبر إيجاز وظائفها أو أحداثها. أما الشعر فإن اللغة المجازية ذات التأثير العاطفي أهم فيه من الحدث، ولذلك تصعب ترجمته وتلخيصه[30]، لأنه لا يقول نفسه إلا بلغة واحدة هي لغة الشعر، بما فيها من انحراف عن لغة الكلام اليومي والاعتيادي.

الشعرية إذن هي شعرية الحالة، بمحتواها العاطفي المركّز. ويتبع ذلك أن اللغة أو الصياغة تغادر نسبيا صياغة النثر إلى صياغة الشعر: ومن مظاهره حضور الصورة الشعرية الخاطفة المركزة، تشبيها أو استعارة أو مجازا أو غير ذلك، المهم هو استعمال اللغة استعمالا إيحائيا وليس تمثيليا على طريقة القص، بحيث يغدو للغة صفة «الظهور» و«البروز» «والمرجعية الذاتية»، وليس الذرائعية أو الوظيفية التي تحتفظ القصة بنصيب منهما.

وثم مظهر ثالث يتمثل في الإيقاع الذي يعد سمة شعرية في الأساس، ويحضر الإيقاع عبر

صياغة الجملة بعناية ودقة مع مراعاة وقع الكلمات وحساسيتها، ويتمثل في الحضور الواضح لعنصر التكرار الذي يشمل أصواتا ومفردات وتراكيب وجملاً تامة، بطريقة قصدية منظمة، تشعرنا أن تلك المواد المكررة هي العنصر المنظّم لصياغة القصة أو النص كله.

وثمّ أيضا القفلة التي ينبغي أن تكون أشبه بضربة إيقاعية ختامية تشعرك أن القصة انتهت، ولكن في الوقت نفسه يبدأ النص حضوره من جديد في ضوء تلك الضربة المفاجئة الموقّعة.

يحضر الشعر بكثافة في هذا النوع من القصص، على مستوى الحالة المسرودة أو الملتقطة، ويمتد إلى النسيج اللغوي ذي العناصر الشعرية، وخصوصا: عناصر الصورة والإيقاع والمجاز والكثافة.

لنتأمل هذه الجمل المنتزعة من عدة قصص:

- «خرج إلى الشارع يرقب اندياح الماء كالذكريات، ثم مال على صفصافة في القلب وكتب على جذعها عهدا»[31].

- «المساء الشاحب يطبق بأهدابه على شجر الطريق، والكون يتلفع بأغنية من هواء بارد وغيوم» [32].

- «تعصف الريح والأرض تعرت، والكائنات أوصدت على نفسها أبوابها، وتركت الأرض وحيدة في الخارج، عارية كامرأة تنتظر المطر»[33].

والأمثلة تكاد تحضر بوضوح لا يحتاج إلى مزيد من الإيضاح، فالكثافة ترتبط كما يبدو بالتصوير، لأنه يوفر منظورا مجازيا يسمح بالتلخيص التجريدي ذي الطبيعة الشعرية.

ومن المؤكد أن هذه الشعرية أيضا ترتبط بالمنظور الداخلي العاطفي أيضا، ومع ذلك، وبسبب من الطبيعة السردية التي لا تتخلى عنها القصص، يمكن القول: إن «الدرامية» تتضافر مع العنصر العاطفي - الغنائي كي لا «تتشعرن» القصة لفظيا في إطار شعري خالص، فتتحول إلى نوع من الزخرفة الثقيلة، وإنما تظل خليطا مركبا من السرد الذي يستخدم أو يحتضن الروح الشعرية المحملة بالعاطفية والغنائية.

ثَمّ عناية باللغة والتحلل من الشروط الواقعية التي كانت تلح على أمانة التسجيل وعلى العامية ولغة الشخصيات. هنا تتوقف القصة عند ذلك الدهليز المتواري من النفس وما يختبئ فيه من مشاعر ومن تناقضات وأفكار لم يكن الأدب الواقعي يلتقطها أو يقف عندها. وفي ضوء ذلك تحافظ القصة على مظهرين يبدوان متعارضين: مبدأ الشعرية من جهة، ومبدأ البساطة والتقشف التعبيري من ناحية ثانية. الشعر يفتح المجال للمجاز ولتراكم الصور. لكن قصة شقير مع أخذها بهذا المبدأ الذي يسمح بإبراز الانفعال والطاقة الوجدانية للشخصيات، فإنه يطوّع هذه النافذة للمبدأ السردي الذي يميل إلى التخفف من تراكم الصور، ويميل إلى لغة تكتفي بمحمولات قليلة ومدروسة من المجازات وطاقات الشعر، وبشكل مجمل فإن تقنيات الشعر لا ترد هنا بأدوات الشعر وطرائقه، وإنما تحتكم إلى طبائع السرد وحاجاته وأساليبه. ولقد أسهم هذا التأرجح بين مبدأين متعارضين ظاهريا بالوصول إلى نصوص تتصف بالشعرية من جهة، وتحافظ على خصائصها السردية من ناحية ثانية، دون أن تغلب عليها الصياغات اللغوية الشعرية، أو تنساق وراء إغراء التعبير الشعري غير القصصي.

تستدعي القصة القصيرة جداً الروح السردية الشعرية أكثر من السرد الخالص أو الصريح، وتعتمد على ما يمكن تسميته بالسرد المجازي في مقابل السرد الحقيقي، ويرتبط هذا النمط من السرد بفعالية المخيلة وجموحها ونشاطها، تبعا للدلالة المطلوبة، أكثر من ارتباطه بوقائع حقيقية أو متصورة على شاكلة الوقائع ممكنة الحدوث، وفي هذه المساحة الممتدة من المجاز السردي تغدو الفرصة متاحة أمام عناصر ومكونات غزيرة تتشارك في هذا النمط ،أو بالأحرى هذه الروح: الأسطورة وأخواتها (كالخرافة والأمثولة الشعبية) والشعر (بطاقته التخييلية ولغته المجازية) والحلم (ودرجاته: حلم المنام، حلم اليقظة، الكابوس) بما فيه من طاقات إيحائية ومن إمكانات تكسير الوقائع خارج حدود المنطق والمعقول. ويشكل كل ذلك أرضية لتلك الروح العجائبية التي تسم طائفة واضحة من القصص. وهي عجائبية لا تولد افتعالا أو صناعة وإنما هي نتاج لهذا المناخ: الأسطوري/ الحلمي..

أثر ريتسوس وشعرية التفاصيل

ويذكرنا هذا الانحياز لليومي ولتفاصيل الحياة اليومية، مع إغنائها بتلك الروح الشعرية المختبئة في مفارقات التفاصيل وجمالياتها، بتأثر محمود شقير بالشاعر اليوناني (اليساري) يانيس ريتسوس[34] في قصائده القصيرة التي تعد من أبرز منابع الاتجاه نحو شعرية اليومي والعادي، وما يعرف بشعرية التفاصيل في أدب القرن العشرين.

وقد عبّر شقير عن تأثره بهذا الشاعر وإعجابه به بقوله: «وربما ساعدتني على ذلك أيضا قراءتي لقصائد يانيس ريتسوس. أشعار هذا اليوناني العظيم سحرتني بما فيها من سرد قصصي، ومن تكثيف وغوص في تفاصيل ما هو عادي ويومي وهامشي، وإسناد ذلك بإشارات عميقة إلى التجربة الإنسانية وتجلياتها المختلفة وبعض جوانب التعبير عنها، كما ظهرت في الأساطير والحكايات والمرويات التراثية»[35] .

وبعض قصص شقير التي تقل فيها الأحداث تقترب من أجواء ريتسوس، خصوصا مع استذكار اعتماد ريتسوس على العنصر السردي والروح السردية التي تساعد في التقاط التفاصيل وأحداث اليومي، مما أسهم في تقريب الشعر من النثر، عبر ذلك الميل إلى السرد والبساطة والاقتصاد في استخدام اللغة والصورة. كل هذا شجع شقير القادم من أرضية نثرية، على الاجتهاد في تقديم صيغة قصصية تسعى إلى تحويل مذهب ريتسوس الشعري/ اليومي إلى مذهب قصصي في شكل القصة القصيرة جدا.

ويمكن إيجاز تأثيرات ريتسوس في عدة نقاط متداخلة أبرزها:

ـ اكتشاف شعرية/ أدبية الحياة اليومية، والتعبير عن المعنى من خلال تفاصيل وجزئيات منتقاة من المهمل والمنسي.

ـ تصعيد الاهتمام بالأشياء اليومية واتخاذه وسيلة للتجريد «الأشياء اليومية هي الوسائل للاقتراب من التجريد، أي أن تجعل اللامرئي مرئيا»[36] كما يقول ريتسوس.

ـ الشكل المشهدي الذي يبنى في ظلال الجمل الاسمية والتركيز على الفعل المضارع، فينشأ

عن ذلك نمط من السردية/ الشعرية المشهدية التي تلتقط تفاصيل المشهد وتبرز ما فيها من تناقضات أو مفارقات. وفي حالة السرد المشهدي يتم التركيز على الحدث أو الواقعة التي لا بد منها لتكوين القصة، ولكن ذلك يتم بطريقة الإيحاء أكثر من الإخبار.

ـ الانشغال باللغة والتركيز عليها ليس بوصفها قيمة «شكلية» وإنما لتفجير طاقتها في مساحة ضيقة مكثفة، وهذا يقتضي التنويع في الأساليب والتراكيب، وبناء مخططات أسلوبية يبرز فيها الإيقاع الدلالي واللفظي.

ـ العناية بالبدايات والخواتيم من ناحية اختيار جمل تقدم المشهد من منتصفه أو من نقطة ذروته، وليس من بدايته. وعادة ما تكون جملة البداية جملة «مشعّة» وقابلة للتشعب. أما جملة الختام ففيها إيقاع قوي وقفلة دلالية ولفظية. وقد تكون مفاجئة أو سوريالية أو تنتهي نهاية عجائبية، وغير ذلك من صور النهاية البارزة أو المدوية.

ـ وثمة أثر يمكن تسميته بروح ريتسوس، تلك الروح المتفائلة رغم ثقل المعاناة، استنادا إلى قوة الإرادة والمقاومة بأبسط التفاصيل وأقلها شأنا. ويلتقي شقير مع ريتسوس في روح التفاؤل الطليعية وفي قوة الإرادة. يقول ريتسوس: «أجل أنا متفائل، لقد خرجت من أحلك الظلمات. خرجت حيا من الأمراض، ومن جلسات التعذيب. ويمكنني القول إنني خرجت من أغوار الموت. التفاؤل ليس سهلا، وليس وسيلة سهلة لتجاوز الصعوبات أو لتجاهلها. تفاؤلي لا يتزعزع، وهو راسخ لأنه ينجم، تحديدا، عن اليأس»[37].

وتبدو قصيدة (إخبار) موضحة لبعض ما نشير إليه، فهي قصيدة قصيرة مكثفة تتكون من سبعة عشر سطرا شعريا، مبنية بالأسلوب السردي ـ التفاصيلي، وفيها تركيز على صيغ النفي التي تدل على ما هو ناقص ومحذوف في الحياة. تقول القصيدة:

«وجوه معتمة

يضيئها الانعكاس الآتي من المرآة الوسيعة

جرس الباب يدق

لم يتحرك أحد

والصوت خرج من النافذة إلى الليل

عائدا إلى من دق الجرس

إنه الآن هادئ، كما لو حقق مصيره...

سار نحو البوابة

توقف

اقتطف زهرة

وحشرها في قميصه

قال: شيء حسن..

شيء حسن أنهم لم يفتحوا

لم يسأل عنه أحد،

لم يرسله أحد، ولم يكن لديه شيء يخبر به...

إنها، حسب، تلك الضجة العميقة التي تدق

لكل واحد منهم، وله هو نفسه»[38] .

تقدم القصيدة شخصية واحدة أو وحيدة، تعاني من العزلة (والرغبة في التواصل) مع شيء من الشقاء، وتتسع القصيدة عبر الروح السردية التي تنتقل بخفة بين تفاصيل جانبية وهامشية، لكنها دالة وقادرة على نقل الحالة الوجدانية بغطاء مشهدي ـ سردي. يدق الرجل أبوابا لا تفتح له، ولا تستقبله، فلا يغضب أو ييأس، بل يبدي ما يشبه الرضى لأنهم لم يفتحوا. وآخر الأمر تكشف القصيدة عن «الضجة العميقة» وهي ليست ضجة خارجية أو سمعية، بل هي ضجة قادمة من الداخل، ولذلك يعبّر عنها بهدوء وشعر مكثف خفيض الصوت، لكنه ممتلئ بالمعنى وطاقة الإيحاء.

وقد صرح شقير في إحدى شهاداته أنه يكتب قصصه القصيرة جداً بالطريقة الشعرية أول الأمر: «أعترف بأن التأكيد على ما في قصصي القصيرة جداً من حالات شعرية هو تأكيد صحيح. ولمزيد من التوضيح، أشير إلى أنني حينما أكتب قصة قصيرة جدا، فإنني أكتبها على الورق **بالطريقة التي يكتب بها الشاعر قصيدته**. أشعر بأن **هذه الطريقة تجنبني التكرار والحشو والاستطراد وتساعدني على التكثيف**. وبعد ذلك أعيد كتابتها على (الكمبيوتر) بالطريقة التي أكتب بها نصوصي النثرية»[39]. وهذا أمر نراه مهما، وليس شكليا فحسب، لأن توزيع الجمل شعريا يؤدي إلى تركيزها وإلى مراعاة طولها وإيقاعها وتركيبها، ويخلّف تأثيرات شعرية متعددة على الكتابة القصصية.

أنسنة الأشياء وإحياء الجمادات

ضمن الإمكانات المجازية والشعرية للقصة القصيرة جداً يمكن قراءة عدد من قصص شقير تتميز بأنها تهب الحياة لكثير من الجمادات والكائنات غير الإنسانية، وعبر تقنية «التشخيص» يجري التعامل مع تلك «الشخصيات» بوصفها تمتلك عادات الكائن الإنساني ومشاعره وكثيرا من أطباعه. فقصة (درب) مثلا تتخذ من (الدرب) شخصية لها، وتأملت بصفاء شديد «مشاعر» الأمكنة التي تألفنا، ولكننا ننساها وقد نهجرها، ولا نفكر فيما قد يصيبها هي جراء ذلك. الدرب ينخرط في البكاء بعد أن لاحظ انشغال الناس عنه وهجرانهم له، الدرب يبكي ويحزن ويسمع حوار الرجل والمرأة العابرَين.

«انخرط الدرب المحاذي للحقل في بكاء مرير، فقد لاحظ منذ أسابيع، أن أحدا لم يعد يجتازه. اعتقد في البداية، أن ذلك ناتج عن انشغال الناس بأشياء كثيرة، بعيدا عن أجواء الطبيعة الحميمة. غير أنه بكى بحرقة حينما وقف رجل وامرأة عند أول الدرب، في أول المساء.

تشاورا قليلا، ارتدا سريعا إلى الخلف وهما يهمسان: من الأفضل لنا أن نعود إلى مكاننا المألوف، فمن يستطيع أن يتكهن، بما يخبئه لنا هذا الدرب المهجور من مفاجآت!»[40].

وفي قصة (تمساح) تلعب القصة على دلالة التمساح التي ترتبط شعبيا بالبلادة وضعف الإحساس والانفعال: «تمساح باهت الجلد. مسترخ تحت شمس الظهيرة، مرتاح لبلادته التي

لا توصف، يرقب بسكينة ودعة، المرأة وهي تتعرى ببطء لذيذ. يرقب بالسكينة نفسها وبالدعة نفسها الرجل وهو يتمسح بالمرأة التي تبدو مثل فريسة سهلة المنال.

التمساح وهو مسترخ تحت شمس الظهيرة.

يذرف الدموع شفقة على المرأة التي ركضت ضاحكة، مستثارة، نحو حافة الماء، وهي لا تدري أنها تغوي تمساحين اثنين في وقت واحد»[41].

لقد أنجزت هذه القصة أمرين: أنسنت التمساح «الحقيقي» الذي استثارته المرأة وأغوته رغم بلادته، وبرودة إحساسه لأنه: تمساح. وتمسحت «الرجل» الذي يتمسّح بالمرأة. فداخلت بين الأنسنة والتشخيص، لينتهي كل ذلك إلى إحدى صور المفارقة المحببة في القصة القصيرة جدا.

أسلوب الافتتاح والختام

أشرنا فيما مضى إلى أن اللغة تمثل عاملاً حاسماً في تشكل القصة القصيرة جداً، وفي بلوغها حدود النجاح والتأثير، فعبر السيطرة على الاحتمالات الأسلوبية، والتنويعات المحتملة للصياغة، يتم تقصير الشريط اللغوي، وتحميله بالدلالات والإيحاءات. ومن التقنيات اللازمة في هذا السياق تقنية الحذف، أو الإيجاز بالحذف والإضمار، مما ينتج أنماطاً من الجمل الثابتة في النص، نتيجة لاكتنازها واستقلالها النسبي، كأن الجملة تقوم مقام فقرة أو طائفة من الجمل، وهنا تتجلّى خبرة الصياغة وآليات الكتابة، كيف نقنع القارئ بالاكتفاء بعدد محدود من الكلمات، على أن تحمل طاقة واسعة من الدلالات؟؟

في القصة الواقعية يستخدم القصاصون العامية أو ما هو قريب منها، للإيحاء بالواقعية والقرب من الواقع ومحاكاته على نحو دقيق، أما في القصة التعبيرية التي تمثلها القصة القصيرة جدا، فليس ثم لغة عامية أو لهجات أو تعدد أصوات، تتخلى القصة عن هذا العنصر لصالح اللغة الشعرية التي تمثل لغة القاص وليست لغة الشخصية. إنها جزء من منظوره للعالم وقراءته

لتفاصيله، وليست تمثيلا لذلك العالم، وليست محاكاة له بأية درجة من الدرجات.

ومن خلال المعاينة المباشرة لأسلوب محمود شقير يمكننا إيجاز عدد من المبادئ والإجراءات اللغوية التي يوظفها الكاتب في صياغة قصصه:

جملة البداية والتكرار الأسلوبي

جملة البداية مهمّة جداً: ويمكن أن نسميها جملة مسيطرة أو مشعّة، تثير الانتباه أولاً، وتفتح متسعاً من المجال لاستكمال النصّ. وكثيرا ما يستخدم الكاتب طاقة التكرار الأسلوبي لجملة البداية، أو لجملة أخرى بارزة، فتغدو الجملة المكررة عاملاً إيقاعياً ينظم هيكل القصة ويحافظ على نموها، ومثال ذلك قصة (حيرة) [42] إذ تبدأ بجملة استفهامية:

ـ أين يذهب الناس مساء الجمعة؟

تبدو الجملة مستقرة، وفاعلة، ويظل القارئ منتظراً الجواب. هنا تتشكل طاقة التوقع أو أفق الانتظار، انطلاقاً من أن السؤال يستدعي الجواب. وتتكرر هذه الجملة في ذهن الراوي أو رجل القصة وهو صامت وراء مقود سيارته: «يسأل نفسه في حيرة وفضول: أين يذهب الناس مساء الجمعة؟» إنه يسأل نفسه، والسؤال للداخل وليس للخارج ... تنتقل حيرته ـ بحكم العدوى ـ إلينا، وإذ نكمل النص، نعرف أن بجانبه امرأته، لكنه لا يلقي عليها السؤال المحير، ليظل السؤال في دائرة الذات وحدها. وتنتهي القصة:

«يمضي حائراً في الشوارع وهو ممعن في صمته.

والمرأة تخرج عن صمتها، تسأل دون أن تتوقع جواباً على سؤالها: أين يذهب كل هؤلاء الناس مساء الجمعة».

نلاحظ التوازن من خلال الجمع بين ثنائية الصمت والكلام، فالسؤال المتكرر يخرج من دائرة الصمت (على لسان المرأة) ويضاف إليه تعديل يضاعف من دلالته (كل هؤلاء) ومع ذلك يظل سؤالاً دون جواب... وتتكفل جملة (دون أن تتوقع جواباً) بإسكاتنا عن المطالبة

بالجواب.. وتشعرنا بأن القصة انتهت من حيث بدأت، وهكذا فإن جملة بسيطة في صيغة استفهام تنهض بوظيفة دلالية وإيقاعية معاً... لتغدو هي الخيط الناظم الذي يطور القصة وينهيها.

الإشعار بالنهاية

تقوم اللغة بوظيفة إنهاء القصة كما لاحظنا من خلال التكرار، واستخدام اللازمة التركيبية التي قد تكون جملة افتتاحية أو غير افتتاحية، تتكرر بصيغة ما لتقفل دائرة القصة من الناحية اللفظية، وتفتح أفق الدلالة بما يثار من استغراب أو سؤال. جملة الختام مهمة جداً، في القصة القصيرة جداً، لأنها ينبغي أن تحسم الأمر، وتمنع تدفق اللغة والموقف القصصي معاً.

ومن أنماطها الأسلوبية الأثيرة عند الكاتب، ما يعمد إليه من بناء جمل ذات وظيفة تلخيصية، بمعنى أنها تجمع الخيوط معاً، وتحسم أمرها مجتمعة، فالعناصر تتجمع فيها دفعة واحدة، كي لا يبقى أحدها منفلتاً، ومن أمثلة ذلك قصة (سفر)[43] ففيها عدة عناصر ترد تباعاً: البنت ـ الأب ـ الكلب ـ وتبنى الصياغة عبر الجملة الاسمية التي تبدأ بأحد الأسماء السابقة:

ـ البنت ترقب كل مساء قطار الساعة السادسة (جملة افتتاحية)

ـ الأب يعتني في المساء بالحديقة الصغيرة ...

ـ الكلب يقعي قرب السياج ...

لاحظ التوازن في هذه الجمل من ناحية المحافظة على الابتداء بالاسم، مما يشكل نظاماً إيقاعياً في مستوى تركيبي، ثم تكون الخاتمة بجمع الخيوط أو العناصر:

«البنت، ذات مساء، تركب القطار، وتمضي بعيداً

والأب في إحدى الليالي، يموت، تاركاً الكلب وحده في فناء الدار».

بعد هذا لن ننتظر شيئاً آخر، فالبنت كانت: ترقب، والآن تغير الفعل إلى: تركب، ويشكل

هذا التوافق الإيقاعي مع التضاد الدلالي بين (ترقب ـ تركب) بلاغة أخرى في سياق الاشتغال باللغة والانشغال بها حد الشغف ... لما لها من وظيفة إيحائية وصياغية مركزية في القصة القصيرة جداً.

ومن المثال السابق ننطلق إلى ملمح آخر من خلال العلاقة بين جملة الابتداء وجملة الختام، فكثيراً ما نراهما مقترنتين، تثير الأولى سؤالاً، أو تسبب استفساراً أو حيرة، تظل الأولى ناقصة ما لم نصل إلى النهاية. ويمكن أن نجرب بعض الصياغات الافتراضية لاختبار العلاقة بين الابتداء والختام، ونركّب مِنهما نصاً متتابعاً بحذف ما يفصل بينهما:

ـ الشجرات الثلاث، ...

غادرت المدينة، بحثاً عن قمة جبل بعيد، غير آبهات لريح الجبل، التي تقتلع الأشجار. (قصة الشجرات الثلاث)(44)

ـ ينام في السرير وحده.

والنساء في الخارج يسلمن أنفسهن بطواعية لهواء الربيع. (قصة رائحة)(45)

ـ مساء أمس، كان آخر لقاء بينهما.

حملت حقيبة يدها، وغابت في ظلمة الشارع الذي لا حسّ فيه ولا حياة. (قصة فراق)(46)

ـ المرأة في ثوبها الأسود الممتد حتى كعبيها، تضحك كما لو أنه لن يفارقها إلى الأبد.(قصة غدر)(47)

هذه نماذج جمعنا فيها جملة البداية مع جملة الختام، لملاحظة التقارب بينهما، وإمكانية أن تكون الأولى مقدمة والثانية نتيجة مترتبة عليها. وهذا التواؤم يشير إلى مقدار الاختزال الذي يقوم به الكاتب، وإلى المساحة السردية التي يتحرك فيها، بحيث يبدو النص كما لو أنه جملة واحدة، لها بداية ونهاية، وبينهما إيضاحات محدودة، ثمة وحدة تفترضها القصة القصيرة جداً، وحدة تتبع التركيز، وتأخذ شكل الارتباط العضوي بين كلمات النص، ومن غير هذا الكدّ اللغوي تتشتت القصة أو تبدو تلخيصاً أو حذفاً في غير محله، فتقع في عيوب محتملة قد تخرجها عن نيتها الجمالية المأمولة.

تحليل قصة رحلة: أبعاد شعرية ولغوية

«ترتدي جوربا رخيصا وتمضي، منذ سنوات وهي تقطع نفس الطريق مارة بقلب المدينة، حيث يتزاحم العمال في انتظار فرصة للعمل.

هذا الصباح تنتابها برودة فاجعة، ظنت غير مرة أن ثمة دموعا تتجمع في عينيها، تمرر إصبعها اليابسة فوق الجفنين فلا تعثر على شيء.

وتمضي، تهب ريح قاسية في الطرقات، يضطر العمال إلى رفع ياقات معاطفهم المهترئة، تحكم قبضة يدها فوق معطف باهت، كيلا تتسرب الريح إلى صدرها، إذ تكفيها البرودة التي تنمو في داخلها هذا الصباح.

وتمضي، لكن الجورب ينزلق فوق الساقين، تشف تجعداته الرخوة عن بؤس لا حدود له، تتوقف لحظة، تشد الجورب إلى أعلى، ينظر إليها بعض المارة في إشفاق: إنها رحلة قاسية.

غير أنها تمضي إلى رغيف الخبز كعادتها منذ سنوات»[48].

محور القصة «امرأة شقية» باختصار، ولكن ماذا يظهر منها؟ ومن أين تخرج وإلى أين تذهب؟ هل نعرف شيئا عن تفاصيل حياتها ومكان سكناها؟ هل نسمع صوتها، ونقترب منها كما هو الحال في القص «المفصّل»، بالقياس إلى هذا القص الموجز المكثف؟

لقد تعرّضت القصة «الأصلية» للمرأة ـ إن كان ثمة قصة أصلية موسعة ـ إلى تجريد وتكثيف وإزالة للتفاصيل والملامح التوضيحية، حتى لم يبق إلا هذه الخطوط والظلال المتقشفة، ولكنها ـ على زهدها بالتفاصيل وبعدها عن الإسهاب ـ تكتسب اتساعا في الدلالة، وليس نقصانا في المعلومات، وتدخل شيئا فشيئا إلى تلك الرؤية والصياغة الشعرية للعالم عبر اختزال المكونات التفصيلية إلى عدد قليل من العناصر الدالة، بما يسمح للقصة أن تتحول إلى حالة، وليس إلى أحداث متعاقبة تنتج حبكة تقليدية.

يسيطر على القصة الفعل المضارع، فالجمل الأساسية ترتكز على هذا الفعل، مما يرهّن المشهد القصصي ـ إن جاز اعتباره مشهدا ـ بالنسبة للحظة القراءة، ويرهّن الدلالة أيضا لتدل

على امتداد حالة الشقاء واستمرارها، فالنص لا يصوّر قصة بدأت وانتهت، وإنما يرسم حالة مستمرة موجودة دائما، بوجود الفقر والشقاء في العالم الحديث.

ثمّ تكرار مقصود لفعل محدد شكّل بؤرة إيقاعية منظمة للقصة هو الفعل: (تمضي) تكرر هذا الفعل أربع مرات، مما يجعل تكراره علامة أسلوبية دالة ومقصودة. وهو ـ فضلا عن دوره الإيقاعي والتنظيمي ـ يدل على حركة المرأة وانقطاعها لعملها اليومي، فهي لم تكسل عن البذل، ولم تدخر وسعا في التضحية، ولكنها ظلت ـ مع ذلك ـ شقية، ربما بسبب موقعها الطبقي، وربما بسبب غياب العدالة عن العالم الذي تعيش.

وبإمكان العين أن تنتقل بصريا من الجملة الأولى إلى الجملة الختامية لتكوين جملة واحدة تختصر القصة: (ترتدي جوربا رخيصا وتمضي إلى رغيف الخبز كعادتها منذ سنوات). وهو اختصار يدلك على ترابط القصة، وأنها تكتب وتهندس كالسهم ينطلق مرة واحدة ليصيب هدفه، دون تردد أو تلعثم، كما يشير إلى وحدة النص، وشدة ترابطه وتماسكه، ومدى انسجامه، كأنه جملة واحدة.

الاعتماد على التفاصيل الصغيرة في القصة بدا لافتا: أشياء صغيرة يتم إيصال الدلالة من خلالها، مثل: جورب رخيص، معطف باهت، رغيف الخبز. وعلى وجه التقريب تختصر هذه التراكيب الثلاثة القصة. فالجورب الرخيص يدل على الفقر، وعلى قلة مردود عملها، وهو أيضا مهترئ بالإضافة إلى أنه رخيص أصلا، مما يضاعف دلالة الشقاء والبؤس، ولكنه ينم أيضا عن شيمة الصبر والتحمل والتدبير الحزين. وكل ذلك من أجل العيش البسيط: المتمثل في رغيف الخبز بوصفه تعبيرا كنائيا عن العيش البسيط المستور، إنها بالكاد تحصل على ذلك، ولكن هل هي بليدة لا تحرك ساكنا؟ ألا ينبغي أن تثور على الواقع؟ كما هو متوقع في أبطال القصص الواقعي؟؟ تقول لنا القصة بأسلوبها اللماح إنها امرأة صابرة مثابرة مقاومة، وسكوتها على هذا الفقر ليس استسلاما ولا بلادة حس، فثم برودة تنمو في داخلها، برودة فاجعة، إضافة إلى برودة الخارج. أما أنها «تمرر إصبعها اليابسة فوق الجفنين فلا تعثر على شيء» فجملة شديدة الدلالة على الجانب الوجداني. ولكن أين ذهبت دموعها؟ هل جفت الدموع لكثرة ما بكت وحدها؟ أم أنها تعلمت كيف تمنع الدموع وتجففها مهما يزدد بؤس حياتها؟ أليس نشفان

الدموع وامتناعها أشد مرارة من انسكابها، وخصوصا في وسط الصورة العاطفية التي رسمتها القصة؟!

ثمة ملاحظة على تراكيب الصفة: جورب رخيص، برودة فاجعة، إصبع يابسة، ريح قاسية، معاطف مهترئة، معطف باهت، رحلة قاسية. فهذه التراكيب التي تعتمد على أسلوب النعت (الصفة) وعبر اختيار دقيق لموصوفات وصفات دالة، تعمق دلالة القصة، وتقلل الحاجة إلى الإسهاب والتفصيل. وهي أيضا مظهر «شعري» بما تخلّفة من تراكم تصويري، تتكامل فيه الدلالة عبر تراكم الصفات، وليس الأحداث.

الجمل أيضا بسيطة قصيرة لا تميل إلى التعقيد، ولكنها مع ذلك جمل محكمة تفضي كل منها إلى اختها عبر اختيارات تركيبية دقيقة، تسمح بتكوّن الدلالة ونموها وإحداث قفزات أو تلخيصات أو اختصارات للتفاصيل مع الإبقاء على المعنى المطلوب.

ورغم كل شيء: الفقر والبؤس والبرد ونشفان الدموع مما رسمته القصة بغنائية واضحة، تأتي الجملة الأخيرة: «غير أنها تمضي إلى رغيف الخبز كعادتها منذ سنوات» لتكون قفلة ملائمة عبر بدء الجملة بصيغة تدل على الاستدراك وتقوم بوظيفة الربط أيضا: «غير أنها» لتمنح الشخصية كل ذلك الإجلال المتصل بالكفاح، من أجل العيش (رغيف الخبز) وهو ليس فعلا جديدا في حياتها وإنما (كعادتها منذ سنوات). إنه كفاح بدأ في الماضي غير القريب، وهو أيضا مستمر إلى سنوات قادمة كما يبدو، وليست القصة محاولة لسرد قصة حياتها وإنما التقاط هذه اللحظات واللمحات من أحد صباحاتها ليدل الجزء المقتطع على القصة كلها باختصار وكثافة وتأثر. وهكذا تواصل المرأة الشقية كفاحها، وتواصل القصة تأثيرها في نفس قارئها، بنهايتها الإقفالية من الناحية التركيبية الصياغية، وبدلالتها المفتوحة المستمرة التي تتوافق مع الصيغ والمكونات الأخرى: الفعل المضارع، الصفات...

هل نواصل التحليل ونقول: إن جوربها الرخيص المهترئ، وهو يشكل خيطا ثمينا في قصة من هذا النوع من القصص، يغدو أثمن من أي جورب حريري ترتديه النسوة الثريات..وبهذه الصورة الجمالية: ألم تقم القصة بإعادة تثمين الجورب الرخيص وقلب دلالته؟ أو ليس من

مهمة القصة التي تتأسس على سرد التفاصيل الصغيرة أن تنبّه قارئها إلى إعادة تفريدها وتثمينها ومنحها قيمة عالية خلافا لقيمتها «الواقعية» الهامشية أو المهمشة؟!. قيمة الجورب جاءت من دلالته على كفاح المرأة، وليس من ثمنه الحقيقي.

السمات العجائبية والغرائبية:

يلجأ محمود شقير في طائفة من قصصه إلى طاقات اللامعقول، وإمكانات الأدب العجائبي والغرائبي، تحضر هذه الأجواء في سياقات حلمية وسوريالية أحيانا، للتعبير عن المكبوت حينا، والتعبير عن المرغوب فيه حينا آخر. وقد تكون على مستوى القصة كلها، وقد تمثل في أحيان أخرى سمة جزئية يجري التحول فيها من الممكن إلى المستحيل، ومن الواقعي إلى العجائبي والغرائبي لتعميق دلالة الموقف الواقعي ونقله إلى دلالات ممتدة.

قصة اختطاف

«أحضرت الحصان إلى غرفتها، ثم قيّدته من قوائمه، وربطت عنقه إلى ساق السرير، وأمرته أن يكف عن الصهيل كيلا يستيقظ الجيران، فتجأر حناجرهم بالصياح والغضب، أو تذهب بهم الظنون حد اتهامها بإحضار كائنات غريبة إلى غرفتها بعد انقطاع السابلة وانطفاء الأضواء.

أذعن الحصان لرغبتها كما اعتقدت، ثم نامت مطمئنة فوق سريرها كما لم تنم منذ أجيال. استيقظت صباحا فلم تجد أثرا للحصان ولا لسريرها الذي فر من تحتها تحت جنح الظلام.

حدث هذا **لدهشتها البالغة** والباب ما زال موصدا من الداخل تماما مثلما كان قبل أن ينام الحصان»[49].

هذه قصة قصيرة عجائبية (فانتازية) بامتياز، ليس في جزء محدّد منها، وإنما في بنيتها الكلية، وفي ذلك التصميم المتصاعد للبعد العجائبي. وكثير من قوانين الأدب العجائبي تحضر فيها بشكل مثالي؛ ابتداء من «مجاوزة القوانين الطبيعية» ومرورا بتردد الشخصية نفسها وإحساسها

«بالتناقض بين العالمين الواقعي والعجائبي، ودهشتها أمام الأشياء الخارقة التي تحيط بها»[50].

تبدأ القصة بفعل أو حدث لا معقول/ فوق طبيعي، وغير مألوف: «أحضرت الحصان إلى غرفتها...» امرأة وحيدة كما هو مفهوم من تاء التأنيث ومن دلالة الضمائر في بقية التراكيب. ولكن متى كانت النساء يحضرن أحصنة إلى غرفهن؟ وما معنى هذا الحدث فوق الطبيعي؟ هي أنثى والحصان ذكر بل رمز أثير من رموز الذكورة. هل تحلم المرأة في وحدتها؟ وهي تفكر في المكبوتات والممنوعات بدليل أنها ضمن حلمها/ كابوسها أمرته أن يكفّ عن الصهيل. فالحلم ظل محكوما بشروط الواقع وتخوفاته. البعد العجائبي يولد تلقائيا من غرابة الفعل ومن استحالة حدوثه واقعيا. ولكنه تعبيريا يدل على ذلك التشوق للذكورة مع السيطرة عليها كي لا تنفضح الرغبة أو تبدو فجة بحجم الفضيحة. وتتضاعف العجائبية بدلا من العودة إلى الواقع أو إلى المعقول: «استيقظت صباحا فلم تجد أثرا للحصان» هذا «حدث» متوقع لأن الحصان في مخيلتها ونتاج رغبتها، وليس في غرفتها أو واقعها. ولكن التتمة تعيدنا إلى اللامعقول: إلى «سريرها الذي فر من تحتها تحت جنح الظلام»: اختفاء السرير، وكأن الحصان الذي ربطته في قوائم السرير قد فر به. فرار السرير كحدث فانتازي يؤدي وظيفة رمزية أيضا ضمن ما عددناه نوعا من كابوس الرغبة المكبوتة المحاصرة الشقية. لقد تناقصت مكونات غرفتها بدلا من أن تزيد. ولكن هل حقا كان هناك سرير في الأصل، أم أن السرير قد جاء هو الآخر مع حلم الحصان وكابوس الرغبة؟؟ إنها كما يبدو لنا امرأة شقية حالمة استحضرت/ تخيّلت سريرا وحصانا، وها هو الباب الموصد بما فيه من واقعية الوحشة والوحدة يشهد أن الغرفة على حالها لم تدخلها أو تخرج منها إلا الكوابيس والأحلام.

مثل هذه الوقائع العجائبية المركّبة ـ رغم ظاهرها البسيط ـ لا تحملها القصة المألوفة بتركيبها التقليدي وبنائها الواقعي، وهي أقرب إلى الحالة الحلمية ـ الشعرية حتى في مكوناتها اللغوية والجملية، ويمكن للقارئ أن يلاحظ بسهولة استخدام الصيغ اللغوية التي تتردد في الأدب العجائبي، تلك التي يسميها تودروف «الصيغ التوسلية المعدّلة»[51] أي الصيغ البلاغية المواربة التي تدل على حيرة، وعلى حالات غير مؤكدة وغير واضحة تمام الوضوح: (..كما

اعتقدت، كما لم تنم منذ أجيال، تماما مثلهما..) وهي مثال آخر على قدرة هذا النوع من القص العجائبي على التعبير الموجز البليغ.

عجائبية التمثال

وتقدم قصة (تمثال) صورة أخرى من صور العجائبي التي تتعلق بموتيف «التمثال» وهو موتيف متكرر بطرق متنوعة في هذا النوع من الأدب:

«على صدرها أسند رأسه المتعب. وهناك بكى دون توقف وهي تسرح أصابعها الرقيقة في شعر رأسه الأليف.

في الصباح، تحلق الناس عند قارعة الطريق، تلمسوا أبدانهم الهشة، وهم يرون بمحاذاة أشجار الكينا، تمثالا من لحم ودم، لرجل وامرأة، رأسه فوق صدرها، يدها الحانية على شعره الساكن، تماما في الموقع الذي يلتقي فيه الأحبة كل مساء»[52].

مشهد «التمثال» الذي تدب فيه الحياة، ثم تبدأ مغامراته، كما في (فينوس إيل) لميريميه، حيث يقوم بقتل شاب تزوج حديثا ويستولي على خاتم زواجه وعلى امرأته. وفي قصة (الاستغاثة) لزكريا تامر تدب الحياة في تمثال يوسف العظمة ويبدأ تجواله في دمشق ليصدم برجال الأمن الذين سيحولونه إلى مهزلة تنتهي بحبسه وإهانته[53]. أما تمثال محمود شقير فيأخذ طريقا معاكسا إذ يبدأ من الصورة المتحركة ثم ينتهي إلى الصورة الساكنة. إنه ليس تمثالا يتحول إلى الحياة وممارسات الإنسان، وإنما هو يبدأ من الصورة الإنسانية التي تتحجر أو تتصلب لتغدو تمثالا. وفي التراث العربي قصة مشهورة عن أسطورة (إساف ونائلة)[54] قصة العاشقين اللذين لم يحترما طقوس المكان المقدس في موسم الحج، فتجاوزا ممنوعاته ومحرماته، ففجرا في ذلك الموسم، وعوقبا بأن مسخا تمثالين لرجل وامرأة سميا باسميهما وظل الناس يرددون قصة مسخهما. إنها أسطورة عجائبية لا نستبعد صلة قصة شقير بها، فهي أيضا عن رجل وامرأة، تربطهما علاقة عشق، ثم آلت بهما إلى نوع من «المسخ» بنفس الصورة التي اقتربا فيها من بعضهما، ليتم تثبيت صورتهما أمام الجمهور المتفرج المستغرب والمتردد حيال هذا

التحول لذينك العاشقين.

ولشقير قصة أخرى تحمل عنوان (التمثال)[55] في مجموعة (صمت النوافذ)، كرر فيها «موتيف» التمثال بصورة أخرى، وفي إطار عجائبي أيضا. تقدم القصة صورة تمثال امرأتين لا امرأة واحدة، وثم (ترام) يمر بما فيه من أصناف الخلق بالتمثال. رجل واحد فقط يراقب التمثال فيما الآخرون لا يلتفتون.

في أول القصة يظهر التمثال عاديا: «حتى ذلك الصباح، كان قد مر عام. الرجل يراقب **تمثال المرأتين** من نافذة الترام الملحاح». ثم تلقي القصة ضوءا على طبيعة الحياة من خلال ركاب الترام، وكأنه (ترام) الحياة الراهنة بركابها الراكضين المنشغلين. في موقف ثان تكشف القصة عن انشغال الركاب عن تمثال المرأتين. لا أحد يفكر في التمثال أو ينشغل به أو ينتبه إليه باستثناء الرجل المموه الذي ألمحت إليه القصة في بدايتها. «الآخرون لا يعيرون اهتماما لتمثال المرأتين الجالستين في الحديقة التي تحاذي الشارع ومن حولهما تتوالى الفصول....والمرأتان اللتان من حجر أبيض ناصع لا تكفان عن مواصلة النجوى وتبادل الأسرار في اهتمام لا ينقطع». في المشهد: الآخرون (ركاب الترام) في جهة، والمرأتان أو بالأحرى تمثال المرأتين في جهة أخرى، وكل طرف لا يعير اهتماما للطرف الآخر، في صورة من النسيان المتعمد والتجاهل القاسي. نلاحظ أيضا أن القصة قد حركت التمثالين تدريجيا، فلم يعودا جامدين كما في البداية، ثمة حركة داخلية على وجه الخصوص تتمثل في النجوى وتبادل الأسرار والبوح بخصوص: حب غامر أو مأساة وقعت أو خيانة ارتكبت. هذا الحدث الذي يتمثل في تحريك التمثالين حركة داخلية يمثل حدثا فوق طبيعي، ويهيئ الفرصة لنشوء المناخ العجائبي وتصاعده. وهو ما يبدو واضحا في نهاية القصة، فالحدود الفاصلة من الإهمال والنسيان والتجاهل لا تستمر، وصبر المرأتين/ التمثالين الذي امتدحه الرجل المراقب (لعله الراوي) قد لا يكون أبديا. يسبق النهاية تحويل أو تحوير فني متدرج: فالركاب الذين يستقلون الترام يظهرون كأنهم جامدون، أشبه بتماثيل جامدة حتى وإن تحرك بهم (الترام): «ركاب الترام... لا يغيرون من عاداتهم المألوفة، فكأنهم مجبولون من معدن من حديد وغبار، والرجل الوحيد الذي يراقب المرأتين باستمرار قال غير مرة: ما أروع صبر النساء». ركاب الترام تحولوا تخييليا إلى وظيفية التماثيل «الطبيعية»

المرتبطة بالتحجر والجمود. أما المرأتان اللتان بدتا في صورة تمثال أول الأمر ثم دبت فيهما الحياة شيئا فشيئا، فقد قامتا بفعل مفاجئ ذي وظيفة اعتراضية على مسارات الحياة/ الترام: «ذاك الصباح.... فوجئ الناس بالترام يتوقف فجأة، لأن المرأتين اللتين ظلتا تتظاهران طوال العام بعدم الاكتراث، قد انتقلتا الآن إلى خط الترام بالذات. حيث تمددتا هناك، ومن جسديهما الموفورين تتفجر الحياة». لم يعد التمثال تمثالا، بل تفجرت الحياة في جسدي المرأتين، وها هما تقومان بمحاولة انتحار على سكة الترام لإيقاف هذه الحركة (الظاهرة) المكررة التي لا تنم عن حياة حقيقية مرضية، إنها لحظة التصادم بينهما وبين (الترام) وركابه، للفت الانتباه وإنهاء موقف التجاهل والإهمال. وعند هذا الفعل العجائبي يتعمق فعل التلقي: فهل كان التمثال في الأصل تمثالا حقا؟ أم هو مشهد ثابت لامرأتين تجلسان في المكان نفسه، وتمارسان العادات نفسها طوال عام سبق اعتراضهما الأخير؟ لا تحدث مثل هذه الأفعال فوق الطبيعية في الحياة المألوفة، وإنما هي أحداث خارقة تخص الأدب العجائبي، ويراد منها التعبير عن دلالة لا يُتوصَّل إليها بالأحداث الطبيعية.

ومثال ثالث من عجائبية (التمثال) يظهر في القصة الأولى من مجموعة (مرور خاطف) وتحمل عنوان (تماثيل):

«التماثيل المنصوبة على الجسر الكبير،

استقالت من عملها في الساعة التي تغلق فيها المحلات التجارية أبوابها، ويعود الناس إلى بيوتهم متعبين.

الملك القديم خلع تاجه، نزل عن العرش، ومضى في الشارع مثل سائر خلق الله.

الغزالة تلفتت **يسرة ويمنة**، لتتأكد من خلو الشارع من الصيادين، وانطلقت فورا إلى الغابة.

الرجل والمرأة اللذان كانا في عناق دائم،

اتجها إلى موظف الاستقبال في بهو الفندق السياحي، وطلبا منه غرفة بأي ثمن.

الوحيد الذي بقي في مكانه، هو تمثال الأم التي ترضع طفلها، لأن الطفل نام، فلم تشأ أن

تعيد ثديها إلى داخل الثوب، كي لا ينزعج الطفل، ويستيقظ من رقاده اللذيذ»[56].

تكرر هذه القصة اللعب على مبدأ تحريك التماثيل، بوصفه فعلا «فوق طبيعي» صالحا لبناء الجو العجائبي وإنتاج دلالات متعددة. ويستند المشهد إلى وجود عدة تماثيل منصوبة على الجسر الكبير. وهي تظهر ـ في مفتتح القصة ـ في وضعها الطبيعي أو العادي، لكن القصة سريعا ما تنقلها أو تقدمها في حالتها العجائبية، عندما تتعامل معها وكأنها أنهت وظيفتها «التماثيلية» لتتصرف بحريتها في غياب الناس المراقبين. تمر القصة بشكل خاطف وتفرد لكل تمثال/ شخصية جملة أو فقرة صغيرة، تقدم وصفا مكثفا لفعل كل شخصية. وفي هذه الصور تبدو التماثيل حية تمارس ما يحلو لها أو ما يناسبها، ويعكس اختيار الأفعال أو الأعمال لكل شخصية حسا جماليا بكل شخصية، خصوصا وأن الشخصيات كأنها تمثل العالم المتنوع بطبقاته ومستوياته: فثم ملك وثم عامة أو ناس عاديون (رجل وامرأة)، وثم عالم الإنسان في مقابل عالم الحيوان (الغزالة)..كأن التماثيل تمثل الحياة كلها، أو تجردها إلى عناصرها الكبرى. وفي نهاية القصة وبعد تحريك التماثيل، بحيث غدت الحركة كأنها الفعل الطبيعي، وليس الفعل الخارق الذي لا يستطيعه التمثال. يتبقى تمثال واحد أخير هو تمثال الأم، فتمنعه القصة من الحركة، أو يمتنع هو ـ كما تقدمه ـ عن أية حركة، فيغدو هذا الفعل في سياقه عجائبية مضاعفة بسبب السلوك المخالف للمجموعة التي ينتمي إليها، فضلا عن تعديل سبب الجمود والامتناع عن الحركة وابتداع سبب غير متوقع، فهو لم يمتنع لأنه «تمثال» والتماثيل بطبعها جامدة لا تتحرك وإنما امتنعت الأم وحافظت على وضعيتها «لأن الطفل نام، فلم تشأ الأم أن تعيد ثديها إلى داخل الثوب، كي لا ينزعج الطفل، ويستيقظ من رقاده اللذيذ». فعل الأمومة هو السبب في عدم تحريك تمثال الأم، فحافظت على وضعها نفسه لكي لا تزعج طفلها. على هذا النحو الموجز الدال يشتغل العنصر العجائبي ويعلن عن عمق دلالته.

ومن ناحية التصميم أو البناء اللغوي تجيء الجملة على النحو الآتي في سطر مستقل مختوم بفاصلة:

التماثيل المنصوبة على الجسر الكبير،

لاحظ مثلاً أنها جملة مشعّة متوازنة، فالمبتدأ معرّف وموصوف (التماثيلُ المنصوبةُ) ثم حرف الجر (على) ويتبعه المكان موصوفاً (الجسر الكبير) ومن خلال أربع كلمات معرّفة (تكرار المعرّف) والطاقة الصوتية لأل التعريف ولإيقاع الجملة، بما فيها من توازن يحيط بحرف الجر، يبني الكاتب جملة تمتلك ثباتها الخاص وطاقتها التنبيهية، لكنها تظل مفتوحة على الاستكمال، لأن الخبر لم يرد بعد، نظل في توقع وتشوق له. ولو أنها صيغت بتغيير بسيط: التماثيل منصوبة على الجسر الكبير. بحذف التعريف من الصفة، لفقدت الانفتاح والتوقّع، ولذلك نعد تعريف الأسماء ـ في هذه الجملة ـ ملمحاً أسلوبياً يؤدي وظيفة جمالية، سواء أقصد الكاتب ذلك، أم جاء عنده نتيجة لحاسته اللغوية القوية.

ويأتي الخبر جملة فعلية: (استقالت من عملها...) ثم بطريقة توزيعية تمر بنا القصة على تماثيل: الملك القديم، الغزالة، الرجل والمرأة، فيما يشبه تفصيل الجملة الأولى، قبل أن نصل فقرة الختام التي تكتسب قيمتها من السلوك الذي نسب لتمثال الأم، وجاءت عجائبيته المكثفة من مخالفته لحركة التماثيل الأخرى، فكل التماثيل غادرت أماكنها: «الوحيد الذي بقي في مكانه، هو تمثال الأم التي ترضع ابنها ...» هذه المخالفة أو المعارضة هي التي أقفلت القصة وأشعرتنا بالنهائية، وكأن إيقاع القصة على هذا النحو:

سكون (التماثيل المنصوبة) حالة اعتيادية ←

حركة (التماثيل تغادر أماكنها) حالة عجائبية ←

سكون (تمثال الأم يظل ثابتاً) عجائبية مضاعفة وقفلة لدائرة القصة

من خلال هذا العرض يتبين لنا فاعلية الجملة الافتتاحية، إذ تعتمد عليها مختلف العناصر التالية، وتظل هي الناظم الأساسي للنص في إحدى التجليات الجمالية اللافتة للقصة القصيرة جداً.

عجائبية الواقع الفلسطيني

وقد يحضر العنصر العجائبي في جزء من القصة، وكثيرا ما يكون ذلك في النهايات، عبر الانتقال من المعقول إلى اللامعقول أو فوق الطبيعي الذي ينشأ عنه الموقف العجائبي. ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصة (مقاومة) من مجموعة (صمت النوافذ) التي تقدم أول الأمر صورة للطفل الفلسطيني الرضيع: «يصحو الطفل المكرس للشقاء قبل الأوان، يرضع الحليب من الثدي الفسيح ثم يرتوي فلا ينام...»[57]. هذا الطفل يناله نصيبه من الأذى، ولا يتمكن من أن ينشأ أو يتربى في جو طبيعي وحياة عادية معقولة. والسبب هو ذاته: الجنود الذين يقتحمون البيوت ويسمّمون الحياة. «ثم يأتي جنود الأعداء يقتحمون البيت دون هوادة، يركلون الزوج الفتي وهو يعترضهم عند الباب، يجرّون الزوجة من شعرها وهي تصدّ الأيدي الشرسة التي انهالت على الزوج من كل الأنحاء». كل هذه المشاهد شديدة العنف والقسوة أمام ناظري الطفل الذي يهدر العالم بحقوقه، وبالدفاع عن براءته، دع عنك القسوة تجاه الأب وتجاه الكبار، ولكن أية طفولة ستكون في مثل هذه البيئة التي يفسدها الجنود. وهكذا يرضع الطفل كراهيتهم مع شهوره الأولى، ومع حليب طفولته وثدي أمه المنزوع من فمه.

ومن قلب هذه المادة اليومية المشتقة من الزمن الفلسطيني المعاصر، تقرر القصة نهايتها التي قد تبدو عجائبية أو فانتازية مشتقة من الواقع الفلسطيني نفسه الذي يتضمن من عناصر العجيب والغريب الشيء الكثير. وعلى هذا النحو تنتقل القصة من المستوى الواقعي إلى المستوى فوق الواقعي، ومن المعقول إلى اللامعقول. لقد قرر الطفل أن يقاوم الجنود بما بين يديه وبما في مدى قدرته: «انتبه إلى (اللهاية) التي في فمه، شد عليها بين أصابعه، ورفع ذراعه إلى أقصى ما في وسعه، ثم طوح باللهاية في الفضاء الممتد بينه وبين الأعداء، فلم تصب أحدا منهم، لكنهم خرجوا ولهاية الطفل تطفو الآن فوق الدماء»[58].

وثم نهايات عجائبية مشابهة تنتهي إليها القصص، ليس لقلب الدلالة، وإنما لتعميق الواقعي وإكسابه معناه الذي لا تكشف عنه الكلمات أو الأفعال المعقولة: في قصة (اشتباك)[59] توجز القصة حكاية موت كهل فلسطيني بعد مائة وعشر سنوات[60] قضاها «في أعمال البر». ثم

تقدم تلخيصا رقيقا لحياته الممتدة. موته كان في زمن الانتفاضة. «مات على حين غرة في الصباح الماطر، اجتمع أهل الحي واجتمع الشباب، هيأوا له جنازة مهيبة في الزمن الذي تفاقم فيه القتل على أيدي الأعداء. مات وهو يتأسى على مصير البلاد، خرجت جنازته تدوي بالهتاف وبالنشيد. جاء الجنود وصبوا على الجنازة وابلا من قنابل الغاز، مما اضطر أهل الحي إلى الدخول معهم في اشتباك مديد»(61). هذه صورة «واقعية» بالمعنى الفلسطيني، وتقدم تصويرا نموذجيا عن جنائز الفلسطينيين، كل شيء كان مختلفا زمن الانتفاضة وما من شيء يشبه هذا الواقع، حتى تشييع رجل بهذا العمر يبدو شيئا صعبا يعرقله الجنود.

«الرجل الذي مات في فراشه هذا الصباح لم يعجبه الحال، صاح وهو في ذروة موته: سأقارع الغزاة. حينما انفض الاشتباك، عاد أهل الحي ليجدوا النعش فارغا، والرجل الميت لم يعد إلى نعشه حتى الآن»(62).

لقد صحا من موته، واختفى ليواجه الجنود، هذه النهاية «اللامعقولة» أو «العجائبية» هي ما تحتاج إليه القصة لتكتمل أو تتوقف: لقد وصل أذاهم إلى الأموات والراحلين، فماذا يفعلون؟ ماذا يفعل الرجل الذي لم يسمح له أن يكمل مسيرته بهدوء وحزن إلى المقبرة؟ تقترح القصة الحل لتقول لنا إن الأموات سيقاومون ويجابهون. قد يكون هذا غير ممكن واقعيا، ولكنه يعبر عن أي مدى كان فعل الجنود والاحتلال قاسيا عنيفا مضيقا، حتى تصل إرادة المقاومة إلى الرجل الذاهب إلى قبره بعد سنوات عمره المديد الذي شهد كما يبدو مواجهات ومجابهات. ولكنه «مات على فراشه» وها هو بعد موته في مجابهة أخرى مختلفة رمزية.

وتقدم قصة (زجاج) صورة سردية مكثفة لأم الشهيد. «فمنذ قتلوه قبل مائة وأربعة عشر يوما وهي لا تكل عن انتظاره كل مساء»(63). قتلوه وهو عائد من عمله في المصنع البعيد. إنه الشهيد العامل وليس المقاتل أو المحارب. وهي صورة بليغة للعدوان الصهيوني على الحياة الاعتيادية اليومية للمواطن الفلسطيني، وليس أمر الصراع كما يحلو للبعض تصويره بوصفه حربا بين طرفين متكافئين. أما أم الشهيد فليست بتلك الصورة «النمطية» التي قدمها جزء من أدب المقاومة والحرب، إنها ليست أما صلبة أو متحجرة لتتجاوز غياب ابنها، بل هي لم تصدق غيابه ومقتله، فظلت تعد الشاي وتحضّر كأسين اثنين كل مساء. تظل الكأس الأخرى ممتلئة

لأنه لا يجيء، والأم المكلومة تنتظر بلا نهاية. كأس الشاي تفصيل يومي بسيط وهامشي، ولكنه ببساطته يتعمق ويبدو شديد الدلالة أولا على حجم الفجيعة، وتعلق الأم بابنها وامتداد غيابه وهي تعد الأيام يوما يوما، فكأن تقويمها الخاص صار يحسب بأيام الغياب. ثم كثافة عاطفية مؤثرة والقارئ يفكر في انتظارها الذي لا ينتهي «ثم تبكي حينما ينقضي الليل ولا من مجيب».

ولمضاعفة المعنى يحضر الجنود ويندفعون إلى البيت دون خجل. «فتشوا كل ناحية فيه بحثا عن قادة المظاهرات الذين يختفون في اللحظة المناسبة، فتشوا كل ركن وزاوية فلم يعثروا على أحد». تتضاعف معاناة المرأة ولا تتوقف عند غياب ابنها الأبدي، فالاحتلال ما زال موجودا، والجنود ما زالوا يحاصرون الحياة. وحين يكتشفون كأس الشاي الإضافي فإنهم يطلبون صاحبه، ويريدون جوابا مقنعا على وجوده. ولن يخطر ببالهم أن الكأس في انتظار الشاب العامل الذي سبق أن قتلوه.

«يكتشفون فجأة كأس الشاي التي تنتظر الشهيد، تكبر علامات الاستفهام وتكثر الأسئلة، والمرأة صامتة لا تجيب، والكأس المذعورة تتجمع على نفسها في قلق، تفكّر في لحظة عاصفة أن تهرب عبر الباب، غير أن أحد الجنود في اللحظة التي تسبق الخروج، يقبض على الكأس بحنق، يطوح بها نحو الحائط في صلف، فلا تنام المرأة تلك الليلة، ولا ينام أهل المدينة، فقد ظلوا حتى الفجر يسمعون صوتا شبيها بزجاج يتكسر حينا، وأحيانا أخرى شبيها بالبكاء»[64].

وجود الكأس فهمه الجنود دليلا على وجود شخص سارع بالاختفاء منهم. ولا تجد الأم غير الصمت جدارا تحتمي به، وبدلا من أن تتوقف القصة عند النهاية العادية أو المتوقعة، فقد انتهت بتحويل هذا الموقف إلى جوهره الشعري التعبيري: الكأس تتأنسن وتحس وتذعر. في صورة من صور أنسنة الأشياء وطاقة التعبير الشعري. أوليست كأس الشهيد التي تنتظره أمام أحزان الأم يوميا؟؟ ولما كسرها الجندي بحنق كان لصوت تكسرها تلك الطاقة التي تتجاوز التكسر المألوف إلى تكسر آخر بليغ غير مألوف يناسب النهاية التي تتقاطع مع السمة العجائبية، وتتحمل بالشعر وطاقته الخفية الممتلئة. صوت تكسرها بدا مستمرا عاليا امتد إلى أنحاء المدينة. بل هو صوت بين التكسر والبكاء. أهو التعبير عن انعكاس أحزان المرأة على حادثة الكأس. أم هو التعبير عن طاقة الموقف ومعنى تكسير الكأس فيه؟ لقد أسهمت هذه

النهاية الغرائبية في اتساع معنى القصة وفي تأكيد دلالتها الممتدة.

تضمنت هذه القصة في انعطافتها الأخيرة مثالا دالا على النهايات المفاجئة التي تعتمد على إيقاظ تلك الطاقة الخفية في الأشياء العادية، وإمكانية استيلاد مكونات عجائبية وشعرية منها. من بساطة العادي والهامشي تولد المعاني، ويتكفل التعبير الشعري ـ العجائبي وظيفة منح المعنى كل ذلك الامتداد. لقد خرج الجنود لكن صوت التكسر والبكاء ظل أبلغ من عدوانهم وظل صداه شاهدا على جرائمهم وخوفهم.

وإذا ضفرنا مع كل ذلك تأثيرات جانبية أو مغذية: الإفادة من إمكانات السوريالية، وبعض تقنياتها الشعرية والفنية، والالتفات إلى لغة الفنون في الرسم والسينما بدت لنا تلك اللوحة الجمالية والمشهد الجمالي الذي تؤثثه هذه القصص المبدعة.

بلاغة المفارقة

عنون محمود شقير إحدى قصص مجموعة (مرور خاطف) بعنوان (مفارقة)[65]، وحين ندقق فيها نجد أنها قصة عن «الكتابة» في مقابل «الحياة». والرجل الذي تتحدث عنه ليس إلا الكاتب الذي «يعزل نفسه في صومعة، يبحث في الكتب عن شيء ما». عالم الكتابة والقراءة هو ما سمته القصة (الصومعة)، مقابل ما سمته أو عبرت عنه بـ (خارج الصومعة) والمقصود عالم الواقع والحياة الذي ينعزل عنه الكاتب وهو: «يبحث عن لحظة جمال خارقة، تهب حياته معنى ما» كما عبرت القصة في جملتها الأولى.

المفارقة تكمن في المسافة بين العالمين، من جهة، ونوايا الكاتب ومخططاته من جهة أخرى، فما يريده من جمال وتكثيف وتفاصيل ليس موجودا في الصومعة (الكتب) بل مصدره الحياة خارج الصومعة، ولكنه منعزل عن كل ذلك، بل إن صومعته ليست إلا تفصيلا صغيرا من التفاصيل التي يزخر بها الكون. وهكذا تتعمق المفارقة: بين الداخل والخارج، وبين العزلة والحياة، والصومعة والواقع، والكاتب والعالم...

«يبحث عن لحظة جمال خارقة، تهب حياته معنى ما.

منذ سنوات وهو يعزل نفسه في صومعة، يبحث في الكتب عن شيء ما، يضنيه البحث،

حتى لا تعود عيناه قادرتين على التقاط الحروف.

خارج الصومعة، في الوقت نفسه، جبال شامخة، تبدو في ساعات الأصيل، كما لو أنها تتأهب للذهاب إلى احتفال مهيب، في مكان ما فوق هذه المعمورة.

خارج الصومعة،

نساء يرتدين أجمل الثياب، تأهبا لسهرة خارج البيت، سهرة مليئة بكل الاحتمالات التي تهب الحياة مذاقا لا يتكرر في كل حين.

خارج الصومعة،

خيانات صغيرة وأخرى كبيرة، يجري ترتيبها على نار هادئة. وعيون متلهفة قادرة على رؤية كل التفاصيل العذبة التي يزخر بها هذا الكون، ومن ضمنها بطبيعة الحال، تلك الصومعة التي يفني نفسه داخلها، رجل يحاول تكثيف ما في الكون من جمال، في كتاب زاخر بالتفاصيل، أو في جملة واحدة، لها قدرة فذة على البقاء».

إن كل ما يخطط له الكاتب ويشغل باله في (صومعته) موجود خارج تلك الصومعة، ويفكر في تكثيف جمال الكون ويبحث عنه وهو بعيد عنه، والمفارقة تكمن أيضا أنه بسلوكه المنعزل ينأى ويبتعد عما يريد بدلا من أن يقترب من هدفه. وتشدد القصة على مشاهد مختارة من العالم (خارج الصومعة) وقد تكرر هذا التعبير ثلاث مرات في إشارة إلى إبراز عالم الحياة الحقيقية ومصدر التفاصيل كلها، ومنبع الكتابة ومآلها. وتنتهي القصة بتقديم تعريف أو توصيف للكاتب، وهو توصيف يناسب تجربة محمود شقير نفسه في كتابته للقصة القصيرة: «يحاول تكثيف ما في الكون من جمال، في كتاب زاخر بالتفاصيل، أو في جملة واحدة، لها قدرة فذة على البقاء». وهو تعريف لا تنقضه القصة ولا تعترض عليه، بل تتبناه وتصوغه صياغة دالة. أما الاعتراض الذي تقدمه فهو ما تكشف عنه من مفارقة: هذا الهدف لا يتحقق بالانفصال عن الحياة، والانعزال عن الواقع، في الكتب، أو في الصومعة، بل يحتاج كما يبدو كاتبا منخرطا في الحياة، إلى جانب الكتب. الوجود في الصومعة وخارجها في آن تلك هي المفارقة التي يعيشها كاتب مثل محمود شقير.

هذه السطور تنقلنا إلى عالم شقير، وإلى طريقة اشتغاله في مكابداته مع الأشياء والكائنات ومع ثقافته ولغته. ومع بحثه عن (جملة واحدة لها قدرة فذة على البقاء) إنها نيّة الاختزال بوعي، ونفي كل ما يمكن التخلص منه، كيف للغة أن تكثف لحظة الجمال؟ وكيف يمكنها البقاء؟ هذا ما تحاول القصص الأخرى أن تقدم جواباً سردياً وجمالياً عليه ... من خلال اختزال كل ما يشتت لحظة الجمال، وما يتبع ذلك من تقصير الشريط اللغوي، فكلّما اتسع الحذف، ازدادت مناطق العمى، لتتحدى البصيرة، فيغدو الإيحاء والمعنى الموارب هو الأساس، وتكثر الفراغات التي يلزمها التأويل أو فك الشيفرات، مع لمسات رمزية ومجازية تلامس حدود المجاز الشعري.

المفارقة واللقطة السينمائية

وتضع قصة (خروج)[66] الولد الفلسطيني في صورة مشتركة مع مشاهد يومية من السياق العالمي، عبر «كولاج» قصصي أو مشهد سردي سينمائي، يجمع صورة الولد الفلسطيني بما يتزامن مع وجوده ومع خروجه من تفاصيل في العالم الواسع، وتكون الانتقالة بين صورة الولد وصورة العالم انتقالة سريعة دون صعوبات أو حواجز، كأنها انتقالة صورة سينمائية أو مشهد سجلته كاميرات متعددة ثم تم جمعه في مشهد واحد. وبهذا الجمع تتولد المفارقة التي تبرز التناقض الحاد بين وضعية الولد الفلسطيني ووضعية العالم: ما الذي يمنع هذا الولد أن يعيش تفاصيل وقته ويومه وحياته كما يعيش الآخرون؟ لا فرق هو مثلهم يحلم بأيام عادية بسيطة، يفكر في تفاصيل صغيرة هنا وهناك. الفرق فقط هو وجود الجنود الطغاة الذين يغيرون على ساعات يومه ويمنعون يومه أن يكون يوما اعتياديا.

تعتمد القصة في بنائها على تكرار جملة هي: (يخرج في الصباح الندي...) حيث يجعل منها التكرار جملة مفتاحية تنظم السرد، وتجمعه بعد كل مرة يتوسع فيها أو يتشتت عند عرض صور العالم. تنتقل الكاميرا في كل فقرة من صورة الفتى في خروجه، إلى عرض صور متزامنة مع ذلك الخروج. صور عادية ليس فيها بطولات ولا إنجازات كبرى، وإنما هي عن متعة اليومي والعادي، عن الحياة الطبيعية بتفاصيلها الاعتيادية.

وللتمثيل نورد الصورة التالية: «يخرج في الصباح الندي بعد أن استحم بالماء الساخن

والصابون. يستحم الملايين من الرجال في اللحظة نفسها وهم يغنون، والنساء يقلين البطاطا في المطابخ، ويسكبن الشاي في الكؤوس، وثمة امرأة تبكي بحرقة في بيتها لأنها اكتشفت أن عشيقها اللئيم يعشق امرأة أخرى متزوجة ولديها ثلاثة أطفال»[67]. البشر يعيشون لحظة زمنية متزامنة، ولو جمعنا محتوياتها لوجدنا ما لا حصر له من التفاصيل والأفعال والوقائع اليومية، ولكن هناك في اللحظة نفسها وقائع أخرى تنتمي لقطاع آخر هو قطاع الطغاة الذين يسممون حياة البشر: «يقرأ ضباط الأطلسي تقارير سرية أعدت لهم على عجل، ويستعرض الحاكم المستبد في القارة المجاورة آخر المعلومات عن نشاط الأحزاب الهدامة، وثمة امرأة ترفع سماعة الهاتف لتستعين بصديقتها العانس في التغلب على لغز الكلمات المتقاطعة في جريدة الصباح». تتضمن اللحظة العالمية كل هذه التفاصيل، بما فيها من مفارقات وما تختزنه من السخرية. وثم قدر من المفارقة ينتج عن جمع ضباط الأطلسي والحاكم المستبد مع المرأة الحائرة في لغز الكلمات المتقاطعة. كل يضيع في لغزه ويحاول أن يحلّه بطريقته، وكل ذلك يحصل متزامنا مع خروج الولد الفلسطيني خروجه «الاعتيادي» الصباحي إلى حياته وعمله، «يخرج في الصباح الندي بعد أن طبعت أمه على جبينه قبلة، يلمح على نحو خاطف: البيوت والأشجار والناس وشعر البنات المنسدل على الأكتاف، يشعر بالدهشة، فكأنه يرى كل شيء في هذه الحياة للوهلة الأولى، ثم يقترب من موقع المجابهة، حيث الجنود الطغاة، يخرج في الصباح الندي ذلك الولد الفلسطيني الذي لا يعرفه أحد في العالم، يخرج ولا يعود»[68] . هكذا يغدو لجملة «يخرج في الصباح الندي..» بالتكرار القصدي الذي وردت عليه كل تلك الدلالة،، فهو إذن خروجه الأخير، ولن يتاح له أن يرى الصور التي رآها: البيوت والأشجار والناس وشعر البنات.. صور عادية بسيطة تغدو قيّمة، لأنها مصادرة ضمن مصادرة الاحتلال الحياة الفلسطينيّة بكل تفاصيلها.

الأبطال المهمشون ومادة الحياة اليومية

حين ندقّق في رؤية الكاتب ومواقفه وطبيعة الأفكار التي تومئ إليها القصص، لن نجد صعوبة في ملاحظة أنها استمرار لالتزام محمود شقير ورؤيته الاشتراكية اليسارية في إطار إنساني إبداعي، لا يتنكر فيه الكاتب للأيدولوجيا التي يتكئ عليها ويؤمن بها، ولكنه يبحث في إطارها

وفي فضائها عما يمكن أن يستقيم مع طبيعة الإبداع ومتطلباته. وبذلك تتأخر الأيدولوجيا على هيئة خلفية بعيدة تبين ولا تبين، تظهر بشكل خفي متوار، وقد لا يلاحظها القارئ العادي.

وليس من تفسير للروح الإيجابية المقاومة عند معظم شخصيات القصص، وتلك الإنارة الداخلية التي تحميها وتصون أعماقها من التمزق واليأس، إلا الروح الأيدولوجية المؤمنة بانتصار الجمال والحق والخير، وبأن الكادحين هم الفاعلون الحقيقيون، رغم طبيعة الأعمال الهامشية التي يقومون بها. ينتصر الكاتب لنضال الإنسان العادي، ويمنعه من السقوط أو اليأس أو الانحناء أو الانكسار، ويكتشف فيه دوما تلك الروح المقاومة رغم ما يجللها من عادية وصمت.

ليس ثمة أبطال بالمعنى التقليدي، وإنما ظلال شخصيّات هامشية في عمومها، فمن ناحية الجنس تظهر المرأة أكثر من الرجل، وإذا كانت المرأة مهمشة في المجتمع العربي (وربما العالمي) أكثر من الرجل، فإن القصص تحدب عليها، وتتوقف عند لقطات من معاناتها وتفاصيل حياتها. كما أن نوعية الشخصيات النسوية (وكذلك الذكورية) هي في مجملها من الشخصيات المهمشة، ومعظمها دون أسماء. ويمكن أن نعد تجاوز التسمية أو عدم تسمية الشخصية من المظاهر التعبيرية التي تخرج الشخصية عن انتماء محدد إلى واقع اجتماعي أو بيئة معينة، لصالح التعميم والتوسع في الوظيفة، والتجريد في التعبير.

ومع هامشية الشخصيات، فإن الحوادث والتفاصيل والظلال والمواقف المختارة التي تتشكل منها القصص، هي أيضا مما ينتمي للدائرة الهامشية نفسها، بمعنى أن الكاتب ينحاز لالتقاط الهامشي واليومي والتفاصيلي، ويبث من خلاله الدلالة التي يريدها، أو تتطلع القصة لقولها أو التعبير عنها.

يُلامس شقير مناطق شديدة الخصوصية والعمق في النفس الإنسانية، وفي وجدان البسطاء والمهمّشين، وهو يتجاوز المظاهر المحيطة بهم (البيئة، الوسط الاجتماعي ...) لينفذ إلى أعماقهم، وإلى طبقات الحياة وهي تمور في دواخلهم، ويعاين من خلال ذلك تعقيدات الحياة وآثارها وتجلياتها، وكأنه يوجه القصة نحو وظيفة كبرى يمكن إضافتها إلى وظائفها، وذلك بكشف

«الوجدان الشقي» وجدان البسطاء والمهمشين والعمال والكادحين. يجدد شقير هذه الوظيفة عندما يسلط حزمته الضوئية على دواخل البسطاء، فيضيء حياة الجماعات المغمورة، وهي وظيفة ذكّرنا بها (أوكنور) صاحب كتاب (الصوت المنفرد)[69] في تحليله لقصص موباسان وتشيخوف وغيرهما ... ونتذكر هذه الوظيفة حين نجد عشرات القصص التي تتابع هذه الوظيفة، مع تغيير في آلياتها ومظاهرها، بما يستقيم مع وعي الكاتب وثقافته الجديدة.

نتوقف مثلاً في قصة (متجر)[70] عند الفتاة التي تعمل ضمن مجموعة تعدادها ثلاثون بنتاً، ثم تموت هذه الفتاة، ولا ينتبه لغيابها أحد ، زميلاتها يخفين حزنهن في داخلهن، أما في المظهر فلا شيء يبدو متغيراً، لا أحد من زبائن المتجر الكبير ينتبه لنقصان واحدة من جماعة البائعات، لن يلاحظ أحد غيابها سوى عين القصاص الرؤوف، أو قلبه العطوف على المنسيين والمهمشين، وسيكتب عنها قصة تكون هي بطلتها، ويكون المحتوى الوجداني الشفاف البطانة الأساسية لها، فلا حركة الزبائن، ولا محتويات المتجر سيبدو منها شيء ... فقط غياب الفتاة المنسية المهمشة.

بهذه الرؤية المواربة يدخل شقير إلى مواقف قصصه، ويقوم بالتركيز على المعنى المتواري، معتمداً على لغة توحي ولا تخبر، تنقل الأثر ولا تصف الحدث أو تنقله.

وفي قصة (مروان) أولى قصص مجموعة (صمت النوافذ)، شاب وخطيبته من الطبقة المغمورة نفسها: «مروان يعود إلى البيت قبل أن يحل المساء، قبل أن تقفر الطرقات من الناس ولا يبقى فيها سوى الجنود، مروان يعود مستشعرا لذة الحياة على الشفتين وطرف اللسان، فقد أتيح له قبل حلول المساء أن يضم خطيبته إلى صدره، يقبلها مثلما ـ على الشاشة ـ يقبل الممثلون الممثلات، غير أن ما كان بين مروان وخطيبته هو أشهى وأعذب بما لا يقاس»[71].

القصة تنويع على ثنائية كبرى شكلت محورا لسرديات وقصص كثيرة هي ثنائية الحب والحرب. ولكن مروان ليس محاربا ولا جنديا ولا شخصا مشهورا، بل هو مجرد شاب عادي شاء قدره أن يكون فلسطينيا، فيكتسب من ذلك خصوصية حياته ومصيره. من بداية القصة

يخترق الجنود حياته، فهو مضطر مثلا للعودة مبكرا، ففي ظل منع التجول، وتدخل الجنود الثقيل في حياة المدن والأحياء الفلسطينية، يغدو الزمن محتلا، فيتم إلغاء المساء ومواعيد العشيات مثلا، لتغدو الشوارع من حق الجنود وحدهم، مع أنها ليست شوارعهم. إنها لمسة بسيطة لكنها معبرة عن الحياة الفلسطينية غير العادية تحت الاحتلال.

تعيدنا القصة بنوع من الاسترجاع إلى زيارة مروان لبيت خطيبته، كانا وحدهما في بيت الخطيبة على غير العادة: «فالأم ذهبت لزيارة الجيران والأولاد منتشرون في الحي كما هي عادتهم كل يوم يشاغلون جنود العدو بالحجارة وإطارات الكاوتشوك» هذه صورة مؤثرة ودالة: فالحياة مستمرة، الأولاد يقومون بعملهم في مشاغلة جنود العدو ورميهم بالحجارة، كأنهم يمارسون لعبة يومية أدمنوا عليها أو أجبرهم واقعهم على اختراعها. مشهد مألوف من مشاهد انتفاضة الحجارة، لأن الحجر كان سلاح الفلسطينيين فيها أمام العالم كله في مواجهة الدبابات والمصفحات والبنادق والأسلحة. الأم تزور الجيران والزيارة فعل تواصل يدل أيضا على استمرار الحياة، وعاديتها، وكأن كل شيء يسير في طريقه ووفق إيقاعه.

تضيء القصة ارتباك مروان وارتباك خطيبته، إذ ينفردان في البيت وحدهما. هذا الخجل يذكرنا بالمجتمع الأميل إلى المحافظة، وإلى أنهما شخصان بسيطان أيضاً، ودون تجارب سابقة تجعل مثل هذا اللقاء عاديا أو جريئا دون خجل. شابان خجولان في حياتهما اليومية العادية ومن دون خصوصيات أو بطولات أو اختلاف، إنهما من عموم الناس لا شيء يميزهما ومع ذلك هما مميزان بالإصرار على الحب في زمن الحرب، وعلى عيش حياتهما وأحلامهما البسيطة رغم الجنود المتربصين.

لقد أرته فساتينها التي حضّرتها ليوم الزفاف. وثم وقفة خاطفة تلتقط عادة تغيير الفساتين فيما يسمى بـ «الصمدة» ليلة العرس، حيث تبدل العروس فستانا بعد آخر. ويمتد حلمهما إلى الصبي الذي سينجبانه ويهتمان به. ويضحك مروان وهي تعلمه بأنها ستبدأ بإعداد الملابس من أجل الطفل. إنهما يعرفان واجبهما جيدا: وظيفة الإنجاب والتناسل وظيفة مهمة، وتكتسب

فلسطينيا معاني أوسع من معناها العادي. إنها فكرة الاستمرار والمقاومة عبر المواجهة بالنسل والأجيال المتجددة. لا تحدثنا القصة بوضوح أو انكشاف عن ذلك، ولكنها توحي لنا به. «يقول لها: لم نتزوج بعد (وحينما يأتي الصبي نصلي على النبي) وهي تصر قائلة بأنه سيأتي وإلا لن يهدأ لها بال». إحدى وظائف المرأة الفلسطينية أن تكون منجبة ولودة، وقد تأكدت هذه الوظيفة في ظل الوجود المحاصر بالاحتلال. ونلحظ ـ في مستوى اللغة ـ الاستعمال المفصح للمثل الشعبي، مع تقريبه من الفصحى على طريقة نجيب محفوظ في تقريب الفصحى من العامية والإصرار على استخدام المستوى العامي الذي يستقيم مع قواعد الفصحى، وابتعد الكاتب عن طريقة يوسف إدريس التي تبالغ في استخدام العامية والاستغراق فيها تحت حجة الواقعية والتقارب مع الشخصيات.. وهذا التقريب جزء من العناية باللغة وتعبيريتها، وأن وظيفتها ليس التسجيل والتوثيق فحسب، وإنما لها وظيفة جمالية وتعبيرية حين تستخدم في عمل أدبي.

في الفقرة الأخيرة تعود القصة مجددا إلى تكرار ما ورد في البداية أيضا: «مروان يعود إلى البيت قبل أن يحل المساء، يتذكر في نشوة كل لحظة قضاها مع الخطيبة الحبيبة...» تلخيص تأكيدي للتشديد على المحتوى العاطفي المستمد من تفاصيل الحياة اليومية للإنسان الفلسطيني. ولإبراز حجم التضحية والقسوة في هذه الحياة عندما تتم المواجهة بين جانبي الصورة وطرفيها. بين البدايات وما انتهت إليه.

وإذا كنا ننتظر وصول مروان إلى بيته، فإننا نقلق عليه من جنود الاحتلال الذين أعلنت القصة عن وجودهم. ولقد التزم بالرجوع قبل المساء ولكن هل يحميه هذا الالتزام. «مروان يشارف الوصول إلى باب البيت في نهاية الزقاق، في الحي الذي يملأه الجنود، مروان قبل أن يهم بوضع يده على مقبض الباب ، يخر صريعا، لأن رصاصة من جندي رابض في أقصى الزقاق قد اخترقت عنقه، فلم تقتله إلا بعد أن اكتملت في ذهنه صورة الزفاف»[72].

لقد استشهد مروان بكل بساطة بعد أن عاش مع خطيبته لحظات التخطيط ووضع اللمسات

اليومية والوجدانية على تفاصيل زفافهما الذي يحلمان به. لم يكن في مواجهة الجنود ولم يكن إلا فتى فلسطينيا عاديا يريد أن يحب ويتزوج ويعيش. ولكن الرصاص يترصده ويقتل حلمه.

هذه صورة مؤثرة بسيطة لا صعوبة في فهمها، ولكنها مكتوبة بعناية وتأن لإحداث طاقة التأثير المطلوبة. ولتقديم الحياة اليومية للإنسان الفلسطيني. إنه العدوان على وجود الإنسان وأحلامه وحياته. وهي مواجهة دفاعية عن الوجود. أما الاحتلال فإنه يحاول أن يعطل الحياة ويركز على الشبان، وكأنه لا يريد للفلسطيني أن يواصل حياته، بل يصمّم على إبادته وإيقاف حياته ومحو وجوده.

وفي قصة (سطوح الأشياء) نقابل آذن المدرسة، الشخصية الهامشية والبسيطة في آن. ثم بالتدريج نطل على حياته، إنه رغم عمله الهامشي لا يقل في تضحياته عن الآخرين. له ابن معتقل في السجون الإسرائيلية بسبب مشاركته في الانتفاضة. وتتقاطع الصور التي تستعيدها ذاكرته أو تداعياته مع النشيد الوطني الذي يسمع صوت الأولاد يهتف به (نشيد موطني). كأن النشيد يجمعه بهم ويظلل الجميع بمعانيه وآفاقه. وتنتهي القصة بجملة دالة مفتوحة «أرسل آهة طويلة ثم استلقى تحت الشمس يصغي إلى الأصوات البريئة العذبة، ويحلم بأيام طليقة» (73) .

لقد ضحت كل فئات الشعب الفلسطيني، فالبطولة أو التضحية ليست حكرا على فئة أو طبقة، بل إن قصص شقير في هذه المجموعة تتقصد التعبير عن تضحيات الفئات الاجتماعية الأقل حظا من التعبير ومن الانتباه. إنها الفئات الأكثر تضحية وتأثرا بالاحتلال، ولكنها الأقل حظا من الانتباه والذكر حين يسرد تاريخ البطولات. مهمة السرد عند شقير تأريخ بطولات هؤلاء وتضحياتهم على نحو جمالي. إنها تضحية الناس الطيبين الذين تبدو الوطنية شيئا تلقائيا يمارسونه دون أن يطلبوا أجرا أو ثمنا، فكأنهم يقومون بكل ذلك كما يقومون بكل أفعالهم باعتياد وتلقائية وتضحية لا مثيل لها، ولكنهم يرون كل ذلك من الأعمال اليومية الاعتيادية التي تولد من صميم واقعهم وحياتهم المحاطة بالاحتلال.

وتظل كتابة محمود شقير، كتابة متجددة، متألقة، وتجربته في القصة القصيرة جداً، محتاجة

إلى دراسات موسّعة، لا من أجل التواصل معها ومع جمالياتها فحسب، بل لأنها تشكل مثالاً متيناً لنوع سردي جديد، ما زال إلى اليوم دون دراسات كافية، وما زال يلزمه كثير من القراءات لاستجلاء عناصره وآفاقه الرحبة.

الهوامش

1- محمد عبيد الله، إشكالات الهوية الأجناسية للتوقيعة السردية، في: مجلة تايكي، منشورات أمانة عمان الكبرى، العدد 2006/25، ص4 وما بعدها.

2- آمنة يوسف، شعرية القصة القصيرة في اليمن، مركز عبادي للدراسات والنشر واتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، ط1، 2003، ص 171.

3- إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية ـ مقالات في ظاهرة القصة ـ القصيدة، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994.

4- أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا، دار عكرمة للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1997، ص20-21.

5- محمود شقير، أنا والقصة القصيرة، في الكتاب المشترك: القصة القصيرة جدا، مركز أوغاريت، رام الله، ط1، 2011، ص72.

6- انظر: أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا، منشورات دار عكرمة، دمشق، ط1، 1997، ص106-111.

: نضال الصالح، القصة القصيرة في سورية ـ قص التسعينات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000، ص68 وما بعدها.

: محمد عبيد الله، إشكالات الهوية الأجناسية للتوقيعة السردية، في: مجلة تايكي، منشورات أمانة عمان الكبرى، العدد 2006/25، ص4-9.

7- نشرت هذه المجموعة في طبعتها الأولى باسم: ورد لدماء الأنبياء، دار الأهالي، دمشق، 1991. ثم عدل المؤلف عنوانها في الطبعة الثانية إلى (صمت النوافذ). وجاء في تنويه الكاتب: «وقد آثرت أن أعيد نشرها بعنوان آخر هو (صمت النوافذ) مع تعديلات طفيفة جداً على بعض القصص لاعتبارات فنية، وأضفت ثلاث قصص سقطت سهوا أثناء إعداد الطبعة الأولى للنشر». الطبعة الثانية، القدس، 1995، ص2.

8- محمود شقير، شهادة: أنا والكتابة القصصية ومحاولات التجديد، ضمن: أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، تحرير وتقديم ومراجعة محمد عبيد الله، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، بدعم من وزارة الثقافة، عمان، 2011، ص549.

9- المرجع نفسه، ص549.

10- محمود شقير، أنا والقصة القصيرة، في كتاب مشترك: القصة القصيرة جدا، مركز أوغاريت، ص72.

11- المرجع نفسه، ص73.

12- المرجع نفسه، ص73.

13- المرجع نفسه، ص71.

14- المرجع نفسه، ص80.

15- محمود شقير، شهادة: الكتابة حينما تراوغ..الكتابة عندما تستجيب، في كتاب: أفق التحولات في القصة القصيرة، دارة الفنون، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ـ بيروت، 2001، ص97.

16- المرجع نفسه، ص98.

17- مؤنس الرزاز، كلمة الغلاف لمجموعة طقوس للمرأة الشقية، ط1، دار ابن رشد،عمان، 1986. وط2، دار القدس للنشر والتوزيع، القدس، 1994.

18- بسام قطوس، التجريب عند محمود شقير، ورقة مقدمة إلى مؤتمر الحركة الأدبية في الأردن، جامعة مؤتة الأردنية نيسان 1993. وقد نشرها المؤلف في كتابه: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية/ إربد، ودار الشروق، عمان، 2000، ص183.

19- فيصل دراج، مقدمة مرور خاطف، دار الشروق، عمان، ط1، 2002. ص8.

20- إبراهيم أبو هشهش، القصة الألمانية القصيرة جدا، ضمن: القصة القصيرة جدا، مركز أوغاريت، ص 53.

21- المرجع نفسه، ص51.

22- المرجع نفسه.

23- انظر: محمد عبيد الله، بنية الرواية القصيرة، دار أزمنة، عمان، ط1، 2007، ص26.

24- محمود شقير، طقوس للمرأة الشقية، منشورات دار ابن رشد، عمان، ط1، 1986. ص19.

25- المصدر نفسه، ص16.

26- المصدر نفسه، ص18.

27- محمود شقير، مرور خاطف، ص62.

28- سبق أن تناولنا قضية شعرية القصة في أكثر من مناسبة، وحاولت هنا إضافة تأملات تناسب تجربة محمود شقير دون تكرار ما قلته أو كتبته سابقا، إلا في حدود حاجة النصوص الجديدة. للتوسع انظر: محمد عبيد الله، جماليات القصة القصيرة في الأردن ـ شعرية السرد ومبدأ التذويت، في كتاب: القصة في الأردن ـ أوراق ملتقيات عمان الإبداعية، منشورات اللجنة الوطنية العليا لعمان عاصمة للثقافة العربية، عمان، 2002، ص125-173.

29- اللغة «الشعرية» في منظور الشكلانيين الروس «عنف منظم يرتكب بحق الكلام الاعتيادي» حسب تعبير رومان ياكبسون، وهو تقريبا ما تفعله القصة القصيرة جدا، بينما في القصة «المألوفة» يمكن استعمال اللغة المحكية، في الحوار ونقل أقوال الشخصيات، وفي السرد تستعمل القصة لغة عادية غير متفردة ميزتها النهوض بالوظيفة السردية وتمثيل الأصوات التي تعبر عنها. انظر حول اللغة الأدبية/ الشعرية: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء ـ المغرب، ط1، 1988. وانظر ملخصا لنظرتهم إلى اللغة مع تحليل نقدي عند: تيري إيجلتون، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1995، ص11-18.

30- ربما من أجل ذلك ذهب الجاحظ قديما (ت255هـ) إلى أن «الشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل» كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1996، 75/1. وذهب روبرت شولز في عصرنا إلى القول: «الشعر فخم، ثابت الكلمات في النص، ولذا فهو غير قابل للترجمة، في حين إن القصص أثبت طواعية للترجمة، إلى حد كبير، لأن جوهره لا يكمن في لغته بل في بنيته الحكائية، وكلما اقترب القَصص من شرط الشعر ازدادت دقة كلماته أهمية، وكلما تحرك الشعر صوب السرد، قلت أهمية لغته الخاصة». روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص189.

31- محمود شقير، طقوس للمرأة الشقية، ص31.

32- المصدر نفسه، ص40.

33- المصدر نفسه ، ص57.

34- يانيس ريتسوس (1909-1990) شاعر يوناني من أبرز شعراء اليونان في القرن العشرين، عرف باتجاهه الطليعي اليساري، عانى من السجن والملاحقة والاعتقال والنفي في مراحل مختلفة من حياته. يعد رائدا لشعر الحياة اليومية ذي النفس السردي، وخصوصا في قصائده القصيرة التي ظهرت في عدة دواوين. انتقل تأثيره إلى العالم العربي في سبعينات القرن العشرين باكتشاف اليسار العربي له وتقديمه للقارئ في المجلات وبعض الترجمات. وقد تأثر به عدد كبير من الشعراء العرب بدءا بسعدي يوسف الذي ترجم له مختارات باسم (إيماءات) سنة 1979. وتبعه عدد من شعراء السبعينات ـ الثمانينات بشكل عام. وفي النثر كان له تأثير واضح في القصة القصيرة جدا، وخصوصا في تفاعل محمود شقير مع بعض سماته الأسلوبية، ومحاولة تكييفها مع الكتابة القصصية، ثم انتقلت إلى آخرين تأثروا بتجربة شقير. لمزيد من الاطلاع انظر بالعربية:

ـ بيتر بين، مدخل إلى كافافي، كازانتزاكيس، ريتسوس، ترجمة سعاد فركوح، دار منارات، عمان، ط1 1985.

ـ يانيس ريتسوس، اللذة الأولى، ترجمة وتقديم، رفعت سلام، دار الينابيع، دمشق، ط1 1996.

ـ فخري صالح، شعرية التفاصيل ـ أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر، دراسة ومختارات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998.

35- محمود شقير، شهادة: أنا والكتابة القصصية ومحاولات التجديد؛ ضمن : أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، ص549.

36- مقتبس من مقدمة رفعت سلام، اللذة الأولى، يانيس ريتسوس، ص18.

37- عن مقدمة رفعت سلام، اللذة الأولى، ص60.

38- يانيس ريتسوس، إيماءات، ترجمة سعدي يوسف، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1979، ص9.

39- محمود شقير، شهادة أنا والكتابة القصصية ومحاولات التجديد،ضمن: أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، ص549.

40- محمود شقير، مرور خاطف، ص48-49.

41- المصدر نفسه، ص52.

42- المصدر نفسه، ص16.

43- المصدر نفسه، ص13.

44- المصدر نفسه، ص22.

45- المصدر نفسه، ص24.

46- المصدر نفسه، ص27.

47- المصدر نفسه، ص52.

48- محمود شقير، طقوس للمرأة الشقية، ص7.

49- المصدر نفسه، ص24.

50- راجع: تودروف، تزفتين، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994، ص44، 48-49.

51- المصدر نفسه، ص87.

52- محمود شقير، طقوس للمرأة الشقية، ص49.

53- زكريا تامر، قصة الاستغاثة في مجموعة: دمشق الحرائق، رياض الريّس للكتب والنشر، ط2، لندن، 1994، ص 143. أما الطبعة الأولى لهذه المجموعة فسنة (1973). وتبدأ القصة بأسلوب تعبيري يسهّل التحول إلى العنصر العجائبي: «أقبلت الاستغاثة ليلاً إلى دمشق النائمة طفلة مقطوعة الرأس واليدين.... فلم يسمع الاستغاثة سوى تمثال من نحاس لرجل يشهر سيفاً، ويقف فوق قاعدة من حجر مطلاًّ شامخ الرأس على حديقة ومبنى». ثم يتحول التمثال إلى رجل (يوسف العظمة) متجولاً في دمشق.

54- ابن الكلبي، كتاب الأصنام، تحقيق أحمد زكي باشا، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة، 1924، ص29. قال ابن هشام الكلبي: «وكان لهم إساف ونائلة. لما مسخا حجرين، وضعا عند الكعبة ليتعظ الناس بهما، فلما طال مكثهما وعبدت الأصنام عبدا معها، وكان أحدهما بلصق الكعبة، والآخر في موضع زمزم، فنقلت قريش الذي كان بلصق الكعبة إلى الآخر، فكانوا ينحرون ويذبحون عندهما». فتأمل هذين التمثالين اللذين بدآ من أسطورة تحذيرية وعظية ثم تحولا إلى مقدس يعبده الناس، وهما ـ في أصل الحكاية ـ عاشقان تجرآ على موسم الحج وحرمة الزمان والمكان!!

55- محمود شقير، صمت النوافذ، ط2، القدس، 1995. ص28.

56- محمود شقير، مرور خاطف، ص11.

57- محمود شقير، صمت النوافذ، ص16.

58- المصدر نفسه، ص16.

59- المصدر نفسه، ص32.

60- هذا الذي عاش مائة وعشر سنوات وكتب عنه شقير هذه القصة هو (العم عايد) الذي ذكره غير مرة في كتابه: ظل آخر للمدينة. ونلاحظ الإضافات التعبيرية التي سمح بها التعبير السردي التخييلي، وذلك لأنه لم يكتب قصة تاريخية أو واقعية، وإنما حول مادة الواقع إلى مادة سردية يراد منها أن تعبر عن رؤية ممتدة في ظل زمن الانتفاضة. (انظر: محمود شقير، ظل آخر للمدينة، دار القدس للنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص96 - 97).

61- محمود شقير، صمت النوافذ، ص16.

62- المصدر نفسه، ص33.

63- المصدر نفسه، ص7.

64- المصدر نفسه، ص7.

65- محمود شقير، مرور خاطف، ص21.

66- محمود شقير، صمت النوافذ، ص10.

67- المصدر نفسه، ص10.

68- المصدر نفسه، ص11.

69- فرانك أوكنور، الصوت المنفرد، ترجمة محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص28.

70- محمود شقير، مرور خاطف، ص69.

71- محمود شقير، صمت النوافذ، ص5.

72- المصدر نفسه، ص6.

73- المصدر نفسه، ص9.

الفصل الرابع

صنعة المتوالية القصصية

من المجموعة القصصية إلى الكتاب القصصي المفتوح

صنعة المتوالية القصصية

من المجموعة القصصية إلى الكتاب القصصي المفتوح

ينتقل محمود شقير في كتابه (احتمالات طفيفة)[1] وفي كتابين تاليين هما: القدس وحدها هناك[2]، ومدينة الخسارات والرغبة[3] نحو خطوة أخرى في تجربته القصصية، متجاوزا الشكل القصصي الذي كتب به مجموعاته السابقة، بما في ذلك القصص التي يشملها مناخ تعبيري واحد. وتتمثل النقلة أو التجربة الجديدة في الانتقال من شكل المجموعة القصصية إلى بناء سردي قصصي جديد، يقوم على مبدأ بناء «كتاب قصصي» يشمله نظام واحد، ويتكون من قصص قصيرة جدا أو وحدات سردية صغيرة ، يتم تنظيمها بطريقة قصدية وبروابط صريحة وضمنية لتؤدي معنى كليا، مع احتفاظ الوحدة الصغرى بالاكتمال والاستقلال رغم ارتباطها بغيرها. وقد يوحي هذا الشكل بالاقتراب من شكل «الرواية»، كما رأى ذلك بعض من قرأوا هذه الكتب[4]، ولكن قراءتنا تذهب إلى أنها من نوع يسمى: المتوالية القصصية، وهو نوع بيني ينشأ من تطوير القصة القصيرة وتحويلها إلى سلاسل وحلقات ودوائر متداخلة، ـ ويختلف في رأينا ـ اختلافا واضحا عن طبيعة الرواية وخصائصها الداخلية الفارقة.

المتوالية القصصية: إطار نظري

يمكن تعريف المتوالية القصصية بأنها نوع قصصي يسمح بكتابة عمل قصصي مفتوح بناء على وحدات قصصية تميل إلى الاكتمال والاستقلال النسبي، وفق نظام أو بناء يصمّمه ويختاره المؤلف. ويعوّل في بناء المتوالية على اختلاق المؤلف (الحقيقي) لخيط ناظم يمثل جوهر الوحدة ومنظورها الأساسي، كما يعنى في ضوء ذلك بحضور تقنية «المؤلف النموذجي» الذي يتناظر مع «القارئ النموذجي» الذي يغدو مشاركا وصاحب دور في تلقي المتوالية، وفي اكتمال تجنيسها، عبر اكتشاف الروابط بين الوحدات، وملء الفراغات التي تتخلل النص بشكل منظم قصدي، فالمتوالية القصصية «تعكس وجود سلطة فنية موجّهة لكتابة النص تقوم على وعي القارئ..(الذي) يعوّل عليه في الوصول إلى الرباط الخفي، أو المتعة غير المعلنة» [5] .

وقد استخدم النقاد والكتاب الغربيون عدة تسميات لهذا النوع أبرزها [6] :

- Short Story Sequence
- Short Story Cycle
- Rovelle
-Novel of Interrelated Stories
- Short story Compound
- Short Story Composite
- Integrated Short Story Collection

ونلاحظ أن هذه التسميات تحيل إلى القصة القصيرة مع محاولة التصريح بالترابط أو التركيب الذي يصل بين القصص ليكون منها عملا موحدا. وأما تسمية (الروفيلا) فتسمية فرنسية تنظر كما يبدو إلى تسمية (النوفيلا) وتعدلها إلى ما يوحي بنوع جديد يتكون من اندماج الرواية Roman مع Novelle وهي تسمية الرواية القصيرة بالفرنسية[7].

ووفق روبرت لوشر فإن القارئ في هذا النوع «يدرك بنجاح النماذج التي تقف وراء التماسك، وذلك من خلال التعديلات المستمرة لتصوراته عن النموذج والتيمة، وهكذا فإن

كل قصة قصيرة في سياق المتوالية ليست تجربة شكلية مغلقة ومكتملة. وكل كشف في المتوالية يؤهلنا ـ بطريقة ما ـ للكشف التالي، ويلقي الضوء على العوالم المتضامّة لتتبعها. ويصبح المجلد ككل ـ بهذه الطريقة ـ كتابا مفتوحا يدعو القارئ لبناء شبكة من التداعيات، تربط القصص مع بعضها بعضاً، وتمنحها أثرا موضوعاتيا متراكما»[8]. وبهذا المعنى يبدو أن أهم ما يضيفه شكل «المتوالية» هو كسر الانغلاق الشكلي الذي تتمتع به القصة القصيرة، بحيث تتحول إلى بنية مفتوحة، وكذلك تخفيف حدة الاكتمال بحيث تغدو القصة الواحدة «وحدة» سردية تتطلع إلى اكتمالها النهائي عبر صلتها بالوحدات الأخرى.

وينبه روبرت لوشر إلى اختلاف الأعمال التي تنتمي إلى متوالية القصة القصيرة عن الرواية، ولذلك: «لا بد أن ينظر إلى هذه الأعمال لا على أنها روايات فاشلة، بل على أنها تهجينات متميزة، تجمع بين متعتين اثنتين واضحتين من متع القراءة: الإطار المغلق للقصص المفردة، واكتشاف الاستراتيجيات الأوسع الموحّدة التي تتخطّى الثغرات الواقعة ما بين القصص. إن متوالية القصة القصيرة، وهي تنبني في غياب الهيكل السردي الصلب للرواية تعتمد على تنوع الاستراتيجيات النصية لكي تصل إلى الوحدة والتماسك. وقد تستخدم أدوات تقنية بسيطة من قبيل العنوان، والتقديم، والقول المأثور، وقصص الإطار، بالإضافة إلى أدوات أكثر عضوية مثل: الرواة المشتركين، والشخصيات المشتركة، والصور، والمواضيع والتيمات. كل هذه أشياء قد تكون حاضرة. وفي النهاية يمكن للإطارات البنائية المتضمنة للتضاد أو التجاور أو التوالي الذي يفتقد للزمانية، كل هذا يمكن أن يجمع القصص مع بعضها بعضاً»[9].

إن الوحدة البنائية في مثل هذا الشكل وحدة قصدية، تنشأ عن نيّة المؤلف وقصديته، وتظهر آثارها في اختيار الشخصيات التي تتعلق بها القصص، وفي وحدة التجربة التي يعبّر عنها، وصولا إلى وحدة المكان، وطريقة معالجة الزمان، وما يتبع ذلك من عناصر تؤدي إلى ترابط الكتاب وتنظيمه ونموّه بصورة مختلفة عن مبدأ «تجميع» القصص في شكل «المجموعة القصصية» المألوفة[10].

محمود شقير: التحول إلى المتوالية القصصّية

وقد أكد شقير فعالية هذا الشكل الجديد، وميله إليه بوصفه خيارا فنيا وأسلوبيا واعيا، عندما لجأ إليه في كتبه الثلاثة التي نتناولها في هذا الفصل، ويمكن أن يلاحظ القارئ المدقّق أن الكاتب قد صنّف الكتاب الأول:(احتمالات طفيفة) ضمن نوع: (القصة القصيرة جدا)، ربما استمرارا لتصنيف مجموعاته القصصية التي سبقت (احتمالات طفيفة)، وهو تصنيف مستمد من نوعية الوحدات الصغرى التي تشكّل الكتاب، لكنه لا يكشف الاختلاف بين المجموعة القصصية المألوفة، والمجموعة القصصية المركبة التي تقدم تجربة رؤيوية وشكلية متصلة أو موحدة. وقد مال الكاتب إلى عدم تصنيف الكتابين التاليين ضمن نوع محدد، وهو مؤشّر على إدراك الكاتب أن الشكل القصصي الجديد يخرج على التوصيفات السائدة والحدود المألوفة لنوع القصة القصيرة جدا، وإلى حاجة هذا الشكل إلى تسمية مختلفة تعكس طبيعته المترابطة، وتشف عن عناصر الوصل بين الوحدات الصغرى التي يتشكل منها بناؤه الكلي.

تنتمي الكتب الثلاثة ـ في رأينا ـ إلى نوع فرعي من القصة القصيرة، يمكن تسميته بـ «المتوالية القصصية» أو «متوالية القصة القصيرة». وفي هذا الحال نحن مع «كتاب قصصي مفتوح»، ويشمل ذلك الجو العام للكتاب، والنظام الخفي الذي يربط بين وحداته، ونية المؤلف في بنائه وتنظيمه، وتظهر طوابع ذلك في تصميم الكتاب وتقسيماته وتسمياته وطريقة طباعته ونظام ترقيمه... وكل ذلك يحتاج معالجة مختلفة عن معالجة المجموعة القصصية التي تتضمن قصصا مفردة مكتملة، مهما تكن الأمور المشتركة بين تلك القصص(11). وسنحاول فيما يلي أن نقترب ما أمكن من هذه الطريقة الجديدة، لعلنا نستكشف بعض إمكانات القصة القصيرة ضمن نوع فرعي يحوّل القصص المفردة إلى وحدات مترابطة في كتاب موحد، دون أن يتحول ذلك الكتاب إلى النوع الروائي الذي يمتاز في جوهره بخصائص فارقة تختلف عن خصائص القصة وعلاماتها، بعيدا عن مسألة الطول والقصر التي تفسد الجدل في طبيعة الأنواع السردية وحدودها.

جاء كتاب «احتمالات طفيفة» بعد تجربة طويلة مع القصة القصيرة بأشكالها الفرعية

المتنوعة، وجاء تاليا لتجربة القصة القصيرة جدا التي أنجز شقير فيها ثلاث مجموعات قبل هذه التجربة، وتتجلّى فيها ـ كما سنرى ـ خبرات مركّبة رؤيويا وتقنيا، يصعب أن تجتمع لكاتب لا يمتلك هذه التجربة العريضة.

لقد قلق محمود شقير ـ شأن كثير من الكتّاب والمتابعين ـ على مستقبل القصة القصيرة، وعبر تعبيرا واضحا وقويا عن إحساسه بتلك الأزمة: «ما أخشاه حقا، أن أصل في كتابة القصة القصيرة جدا إلى حائط مسدود. إذ إنني أتساءل دائما بيني وبين نفسي، حول إمكانات تطوير هذا الشريط اللغوي الذي حكمنا عليه منذ اللحظة الأولى بأنه شريط محدود الكلمات بالغ التكثيف»[12]. ويحاول أن يحدّد وجوه الأزمة بقوله: «هذه التسمية التي أصبحت دارجة ومعترفا بها إلى حد ما، تشكّل أول قيد على هذا اللون من الكتابة. لأن كتابة مادة قصصية طويلة سوف تنسف أول شروط القصة القصيرة جدا.... ولذلك ولضمان إبقاء القصة القصيرة جدا على قيد الوجود، أعتقد أنني مطالب بتطوير أدواتي الفنية المتعلقة بهذا اللون الإبداعي، وإن هذا بحد ذاته يعدّ أكبر تحد ماثل أمامي الآن! كيف أتجنب التكرار، وإعادة قول ما قلته في السابق؟ وكيف أفاجئ القارئ بتقنيات جديدة؟ وهل ينبغي للقصة القصيرة جدا أن تنتهي دائما بمفارقة مدهشة؟ هل يمكن كتابة قصة قصيرة جدا بالغة البساطة ومن دون الانتهاء بمفارقة؟ ألا تمر لحظات واقعية مؤثرة من دون أن تنتهي بمفارقة؟ وماذا بالنسبة للشخوص في القصة القصيرة جدا؟ هل ينبغي أن تظل الشخصية غائمة الملامح بسبب قصر الشريط اللغوي؟ وماذا بالنسبة للحوار؟ هل يمكن للقصة القصيرة جدا أن تحتمل الحوار بين شخوصها ولو في حده الأدنى؟»[13].

يظهر القلق الإبداعي المشروع بوضوح، في هذه المجابهة الاستفهامية مع نوع القصة القصيرة جدا، وإمكانيات توسيعه وشحنه بطاقات جديدة، وهي ـ كما يبدو لنا ـ الخلفية الفنية التي أسهمت في توجّه الكاتب نحو المتوالية القصصية، بحثا عن أفق جديد وتجربة جديدة، قد تسهم في انفتاح القصة القصيرة، تلك التي توصف بانغلاق بنيتها، رغم دلالتها الممتدة.

وقد التقى مع هذا القلق من انغلاق بنية القصة القصيرة جدا، وضرورات تطويرها، عامل

آخر يتصل برغبة شقير في التعبير عن مدينة القدس التي عرفها واتصل بها منذ طفولته، ولكنها معرفة احتكمت إلى منظوره القروي، فهو في أول الأمر وآخره «ريفي» من جوار المدينة، وليس من قلبها. وقد ألححنا في الفصل الأول على المنظور الريفي الذي عالج به صورة المدينة في قصصه الأولى، وهو منظور تنبه له شقير نفسه، وأدرك أنه وقف حاجزا بينه وبين صورة المدينة الواقعية بروحها الذاتية، وليس بروح الريفي الوافد أو الزائر.

يقول شقير: «غير أن مراجعة سريعة للقصص التي ابتدأت بها مسيرتي الأدبية قبل خمسين عاما تدلل على أن إحساسي بالمدينة لم يكن شبيها بإحساس ابن المدينة بمدينته. كان إلى حد كبير لا يتجاوز إحساس القروي الذي يأتي إلى المدينة من خارجها، ثم يقيم علاقة من نوع ما معها. يتبدى ذلك بوضوح في قصص مجموعتي الأولى (خبز الآخرين) ففي هذه القصة التي حملت المجموعة اسمها، وفي قصص أخرى يتشكل أبطال قصصي على الأغلب من نساء القرى ورجالها الذين يأتون إلى المدينة للعمل أو للتسوق أو لبيع بعض المنتوجات الزراعية أو لطلب العلاج، ثم يعودون إلى مكان سكناهم بعد أن قضوا حاجاتهم في المدينة، وبعد أن دخلوا في تجربة حية مشخّصة معها، وقطفوا ثمار هذه التجربة إما سلبا وإما إيجابا.

علي أن أعترف هنا، أنني كنت أنظر إلى المدينة وأنا أكتب قصصي الأولى، عبر منظار أيدولوجي متأثر ببدايات تشكل وعيي السياسي والعقائدي، الذي يرى المدينة باعتبارها بنية طبقية يجور فيها الأغنياء على الفقراء، وهو متأثر كذلك بتلك النزعة الرومانسية التي عبر عنها كتاب أجانب وعرب (وبالذات شعراء) وذلك بالتمرد على القلق الوجودي النابع من الحضارة الحديثة، ومن ثم هجر المدينة باعتبارها موطنا للشر والتلوث، والعودة إلى الريف باعتباره موطنا للطيبة والنقاء. بالنسبة لي وجدت ضالتي المنشودة في التحيز للريف ولما فيه من قيم إيجابية، لم أكن أعتقد أن ما يشبهها متوفر في المدينة. وأعترف الآن أن ذلك كان محض تبسيط تعْوِزه الدقة وبعد النظر واتساع الأفق»(14).

ويشير شقير إلى إبرازه الجانب السلبي من المدينة «لذلك حينما كتبت قصصي الأولى أظهرت

فيها الجانب السلبي للمدينة، متمثلا في بعض أنماط من البشر الذين يمارسون القهر على أهل الريف. وحينما أظهرت بعض النماذج الإيجابية فقد كان ذلك بشكل مبتسر، ودون أن أعطي للمدينة ونماذجها البشرية حقها من العناية والاهتمام»[15].

تنمّ مراجعة الكاتب لتجربته، تقييما ونقدا، عن ذلك الوعي النقدي الذي ميز شقير عن كثير من مجايليه وأقرانه، كما ساعده ذلك الوعي على تطوير تجربته، والانتقال بها إلى مراحل وأشكال جديدة، ونحسب أن هذه الرغبة في الكتابة المختلفة عن المدينة من داخلها، وبذلك الاندغام في ظرفها ووجودها الخاص، قد التقى مع إحساسه بانغلاق القصة القصيرة جدا، فكان المخرج للأمرين معا تطوير الشكل القصير شديد الإيجاز إلى شكل آخر يفتح الأفق باتجاهين: يسمح بالتعبير عن المدينة المقدسة التي طالت تجربته معها، ولم تعد تأسرها تلك التجربة الريفية المبكرة. ويؤدي من جانب آخر إلى تطوير القصة القصيرة جدا إلى شكل المتوالية القصصية الذي يفتح الوحدات الصغيرة ويربط بينها في صورة عمل قصصي ممتد مفتوح الأفق، يتسع للتعبير عن أحوال المدينة وأشواقها وعذاباتها.

عبرت الكتب الثلاثة عن القدس باستعمال شكل المتوالية القصصية، وهي بذلك تشترك في استنادها بدرجات متفاوتة إلى مناخ القدس، وتلتقي في ميلها إلى تحويل القصة القصيرة جدا إلى وحدة كتابية صغرى تتمتع بالسمات العامة لهذا النوع من ناحية اكتمالها وإمكانيات قراءتها مستقلة، ولكنها مع استقلالها تندرج ضمن مدونة سردية أوسع يبنيها الكاتب من هذه الوحدات الصغرى. وينطوي هذا البناء على تطوير آليات الفصل والوصل ـ لو شئنا استعمال مصطلحات البلاغة العربية ـ الفصل من ناحية تحقيق استقلال الوحدة الصغرى، والوصل لربطها بالوحدات الأخرى، وتوفير النسيج السردي الكلّي الذي يسوّغ اندراج الوحدات الصغرى في بنائه وتكوينه.

احتمالات طفيفة: متوالية الشَّخصية

يحمل الكتاب عنوانا موحّدا هو (احتمالات طفيفة)، وما إن ننظر فيه حتى نجد فهرسا تفصيليا يقسّم الكتاب إلى ثلاثة أقسام/ احتمالات: احتمال أول تليه أوراق مبعثرة، ثم احتمال ثان تليه أوراق مبعثرة ثم احتمال ثالث ينتهي به الكتاب، ولا تليه أية أوراق مبعثرة أو غير مبعثرة. ومعنى هذا التقسيم وضوح الترابط، والإيحاء بمبدأ الكتاب المترابط على نحو قصدي. فهذه الأقسام/ الاحتمالات بالتكرار التنظيمي في عناوينها وبتناوبها مع أوراق مبعثرة، وبالبدء باحتمال والختام باحتمال، كل ذلك يوحي بقدر من الترابط في مستوى التقسيم والتوزيع العام للمادة وطريقة تنظيمها.

أما (أوراق مبعثرة) فثم إشارة مثبتة في المجموعة الأولى منها تشير إلى أن هذه الأوراق «كتبها سعيد قبل الرحلة وأثناءها، وفي بعضها وقائع لا تعرفها دولثينا»(16) ولا شك في أن هذا ادعاء فني أو تقنية سردية تظهر دور «المؤلف النموذجي» وتوفر منظورا أعقد للسرد، تسمح بالإظهار والإخفاء والإطلالة على مناطق خاصة بالشخصية نفسها، ليست مكشوفة للآخرين، بمن فيهم سوسن أو دولثينا زوجة سعيد. وتبعا لذلك يمكن الاستنتاج أن المجموعة الثانية من الأوراق المبعثرة يمكن أن تنسب إليه ككاتب ضمني أو مؤلف نموذجي، وإن خلت من إشارة صريحة إلى ذلك. وسعيد بهذا الدور يمثل دور الشخصية المركزية تارة، ويتولى دور الراوي سواء روى عن نفسه أو عن الآخرين، وتارة يتقمص شخصيات أخرى من شخصيات الروايات التي تفاعل معها الكتاب، وهو بين هذه الأدوار ينهض بدور المؤلف النموذجي الذي يستدعي الحاجة إلى القارئ النموذجي.

يبدأ كل احتمال أو قسم بعتبات أو موازيات نصية؛ ففي (احتمال أول) اقتباس من رواية (دون كيخوته) للأسباني سرفانتس، وفي (احتمال ثان) اقتباس من رواية (الجندي الطيب شيفك) للروائي التشيكي ياروسلاف هاشيك، وفي (احتمال ثالث) اقتباس من رواية (سعيد أبي النحس المتشائل، للفلسطيني إميل حبيبي. وهذه العتبات أو الاقتباسات الموجزة تعطينا ضوءا ابتدائيا عن بعض المنابع التي اتصلت بها متوالية محمود شقير، في صورة تناص تجاوز

حدود العتبات إلى تفاعل الشخصية، وتفاعل النص نفسه مع هذه الأعمال الكبرى التي سبقته[17].

ويتجزأ التقسيم الكلي إلى وحدات/ قصص قصيرة جدا، تحمل كل قصة/ وحدة عنوانا مستقلا موجزا، وفق التقسيم التالي:

ـ احتمال أول: 29 وحدة/ قصة

ـ أوراق مبعثرة (1): 14 وحدة/ قصة

ـ احتمال ثان: 31 وحدة/ قصة

ـ أوراق مبعثرة (2): 13 وحدة/ قصة

ـ احتمال ثالث: 32 وحدة/ قصة

أي أن جميع الوحدات معنونة، وكل وحدة مهما يكن حجمها تظهر مستقلة في صفحة أو أكثر قليلا دون أن تتداخل مع غيرها في مساحة أو صفحة واحدة. وهذا التقسيم الطباعي إلى جانب الحرص على العنونة أسهم في تقوية مبدأ التقسيم والاستقلال وانفصال الوحدات، وهو مبدأ يذكرنا بشخصية القصة القصيرة وبطبيعة اكتمالها واستقلالها، ولكنه مع هذا الإيحاء يوجه الوحدات للعمل معا ضمن الكتاب ككل، عبر الطريقة الكلية في التقسيم، وعبر الإيحاء بالاستئناف والتكامل والتتابع، وهو ما يتأتى من استخدام المفردات نفسها في العناوين الرئيسية للأقسام التي يتكون منها الكتاب: (احتمال/ أوراق). أي أننا ونحن ننظر للبناء العام نجد الملمحين معا: الوحدة والاستقلال، الكلية والجزئية معا. وهذه منطقة توتّر فن المتوالية القصصية التي تتنازعها وحدة العمل وترابطه من جهة، واستقلال الوحدات وإمكانية اكتمالها واستقلالها من ناحية ثانية[18].

وأما العدد الكبير للوحدات الصغرى في كل قسم، فإنه يوحي بالتشعب، ويبدو مفتوحا على احتمالات التجميع. إنه أشبه بمجموعة كوكبية متناثرة في أقسام كبرى من السماء. ولنا كقراء في تأملها ما نشاء من طرق تجميعها وقراءتها كمجموعات أو أبراج، تماما كما كان الفلكيون

الأوائل يفعلون وهم يقرأون (صور الكواكب) ويجمعونها كما تتراءى لهم. ومع ذلك ستظل نجمة هنا ونجمة هناك لا تنتمي إلى برج أو مجموعة بشكل حاسم. وتكوين العلاقات بين القصص وإيجاد الروابط بينها يخضع لنظام التأليف، ولما يتركه النص من إشارات قد يكتشف القارئ جزءا منها، وقد يضيف إليها روابط تستند إلى منظوره وخبرة قراءته، وبنية المتوالية كعمل مفتوح تستدعي هذا النوع من تعدد القراءات والاحتمالات.

الشخصية المحورية والحزم السَّردية

حملت الشخصية الرئيسية في (احتمالات طفيفة) اسم سعيد، فهو الشخصية المحورية التي تتخلل الكتاب كله، وتربط بين أجزائه ووحداته. سعيد هذا بحسب رؤية مؤلفه: «الفلسطيني الذي يعيش زمن الانتفاضة الثانية، ويحاول الجمع بين المتناقضات. إنه المتعايش مع الفكر التقليدي السلفي مرة، والمنفتح على العالم مرة أخرى، الكاره للاحتلال في كل المرات، والمغادر لوطنه بعض الوقت لقضاء أيام من المتعة بعيدا عن الدم المراق، غير أن وطنه يلحق به هناك في المدينة الإسبانية البعيدة، يلحق به على شكل كوابيس، وعلى شكل وقائع تحدث كل يوم ولا تجعله قادرا على التناسي أو النسيان. وهو أثناء ذلك يعيش بالتوازي أو بالتقاطع مع هذه الشخصيات المستحضرة من بطون الكتب، التي تحمل هموما إنسانية لا تبتعد عن هموم سعيد الثاني، بل هي في صلب همومه. فكأن التاريخ يمتد في حلقات متصلة معبرة عن معاناة البشر، ومعبرة في الوقت نفسه عن رفض البشر للظلم وتمسكهم بالقيم الإنسانية النبيلة التي لولاها لكانت الحياة لا تطاق»[19].

وتنهض هذه الشخصية بطبيعتها المركبة، وبالكثافة الدلالية التي تحملها، مع ما تتظاهر به أحيانا من البلاهة والبساطة، بدور الرابط المتين بين أقسام المتوالية ووحداتها الصغرى. ويبدو لنا أن إحدى تقنيات الربط ووسائله تتمثل في بناء سلاسل وحزم قصصية تتكون كل سلسلة من عدد محدود من الوحدات الصغيرة، ويظل سعيد عنصرا ثابتا في أغلب الحزم، إلى جانب ظهور شخصيات أخرى إلى جانبه، بشكل ثنائي على وجه التقريب، فأكثر الوحدات تعتمد

على شخصية سعيد مع شخصية ثانية، وسواء أكان هذا التركيب تلقائيا أو مقصودا، فإنه في كل حال يكرس حدود الوحدة القصصية الموجزة، ويؤكد أن الكتاب محكوم بنظام السرد القصصي المترابط. ويتراءى لنا من بين سلاسل هذا الكتاب الحزم الأساسية التالية:

ـ حزمة سوسن وسعيد: وهي الحزمة الأساسية التي تنقسم بدورها إلى سلاسل أصغر بحسب مسيرة حياتهما. وتقدم كل سلسلة/ مجموعة من القصص/ الوحدات ضوءا حول علاقتهما منذ تعارفهما قبل الزواج، ثم زواجهما ورحلتهما في شهر العسل إلى إسبانيا. ثم استئناف حياتهما في القدس في (احتمال ثالث). ولكن كل ذلك يرد مقطعا مجزءا لا ينمو أو يتطور بطريقة روائية، وإنما تنتقى منه مواقف وأجزاء تصاغ بصورة الوحدات أو القصص القصيرة جدا.

ـ حزمة سعيد ودون كيخوته: وترتبط بالرحلة الأسبانية، وكأن أسبانيا تعيده إلى دون كيخوته، حيث يتقمص سعيد شخصية دون كيخوته، وكأنه يؤدي دوره أو يكرر بعض طوابع شخصيته. ويرتبط هذا التداخل بين الشخصيتين بالكوابيس والرؤى التي تسمح بالخروج من منطق المعقول إلى اللامعقول، ومن الممكن إلى المستحيل.

ـ حزمة سعيد والجندي شيفك: وتظهر في (احتمال ثان) في رحلة سعيد وحده إلى مدينة براغ التشيكية. هذه المدينة تذكّره بالجندي شيفك، فيبني سلسلة أو حزمة من الوحدات التي تتصل بالجندي شيفك بطل إحدى الروايات الشهيرة التي انتقدت الحرب العالمية الأولى.

ـ حزمة سعيد وأنيشكا (موظفة البنسيون) في براغ: أيضا تمثل سلسلة هامة في رحلة سعيد إلى براغ، وترتبط بالبنسيون الصغير الذي أقام فيه.

ـ حزمة سعيد وعائلته وأخواته: وهي حزمة أساسية في (احتمال ثالث)، يضيء فيها صلته بأسرته، وأخواته على وجه الخصوص.

وينبغي الحذر من البحث عن تحولات أو تطورات أو انتقالات أو مراحل نمو، كالتي تقدمها الرواية، فذلك ليس متوقعا، بل ربما هو من محذورات المتوالية القصصية التي قد تتحول بها إلى رواية فاشلة. وعلينا أن نقرأ أجزاءها، ونتوزّع بين النتف لنكوّن منها تجربة في

القراءة والتأويل دون أن نتوقّع ذلك التنامي والتطور التدريجي الذي تقدمه أنواع سردية تبنى على التطور والاتصال.

وثمة أيضا نغمات متباينة يمكن الإحساس بها على المستوى الأسلوبي، فليست الوحدات مكتوبة بأسلوب موحد:

ـ نغمة واقعية يومية ذات ارتباط بواقعة الزواج من جهة وبوجود سعيد وسوسن في فلسطين/ القدس تحت الاحتلال الإسرائيلي. واللغة في هذه النغمة زاهدة بالجماليات، وتتقصّد العادية والنثرية القصدية.

ـ نغمة شعرية تشف فيها اللغة وتميل إلى المجازية والوجدانية والغموض. وضمن هذه النغمة مواقف استذكارية فيها قدر من شجن الحنين والحزن. فهي شعرية ببعدها الغنائي، وبما تختزنه من تركيز عاطفي ووجداني.

ـ نغمة كابوسية/ حلمية تتداخل فيها المستويات والصور شأن لغة الأحلام والكوابيس.

ـ نغمة تمثيلية عبر علاقة سعيد وسوسن بالتمثيل. وإذا جاز القول فإن فيها شيئا من الأداء المسرحي أو التقمص، وما أشبه ذلك مما له علاقة بعالم التمثيل.

هذه بعض النغمات التي تتردّد في الكتاب، وترددها أيضا بدرجات، وعلى مساحات متنوعة إحدى صور وحدة الكتاب وإيقاعه ، عبر تنظيم التفاعل بينها، والتبادل من نغمة إلى أخرى.

احتمال أول: الرحلة الأسبانية وصحبة دون كيخوته

لا شك في أن الوحدة الأولى ذات أهمية في هذا اللون من الكتابة، واختيارها وتثبيتها كوحدة مفتاحية يستلزم أن تكون وحدة ملهمة وقابلة للتوسيع والتشعب، كي تفتح الأفق أمام الوحدات الأخرى. إنها أشبه بإرساء حجر الأساس الذي يحتل موقعا وظيفيا وإيحائيا مهمّا في الإعلان عن إقامة المبنى. والوحدة الأولى في القسم الأول من متوالية (احتمالات طفيفة) ذات طبيعة ملائمة لما نحاول إيضاحه: فالعنوان (على الطائرة) يشير إلى السفر أو الانتقال من مكان إلى مكان. ويفتح الأفق نحو المكان الأول: (وطن/ بلد أصلي) والمكان الثاني: (المكان

المؤقت/ غاية الرحلة). ثم تفتح السؤال عن المسافر أو المسافرين، من هم؟ وما سبب سفرهم، أو ظرفه وغايته؟ كذلك توحي فكرة السفر بالطائرة بسفر بعيد وبمكان قصي، وليس انتقالا قريبا يمكن تحقيقه بالسيارة على سبيل المثال. يعطينا عنوان الوحدة ابتداء هذا الأفق المفتوح غير المغلق. وأما نص الوحدة فنص قصير في قرابة سبعين كلمة:

«في الطائرة التي حملتهما إلى خارج البلاد، قرأتْ صفحات قليلة في نص مسرحي كئيب. قرأ عشرين صفحة عن الفارس الذي يقطع الفيافي والسهوب. في الطائرة، تناولا طعاما خفيفا خشية من اضطراب في المعدة. استمعا إلى الموسيقى من محطتين مختلفتين. راقبا حركة المضيفات، قالت إنهن لسن جميلات. قال إن جمالهن باذخ. لم يعجبها ما قاله. ظلت تقلب في رأسها خواطر شتى ثم نامت في مقعدها، وهو في مقعده نام»[20].

هذه هي الوحدة الأولى، وحسبنا منها هذا الاكتمال النسبي الذي تشي به، في الوقت الذي تبدو وحدة مهيئة لوحدات أخرى، وحدة مفتوحة باتجاهات مختلفة. فهي ـ على كثافتها ـ تعرفنا بأنهما اثنان: رجل وامرأة. وأن بينهما صلة وثيقة، فهما متزوجان أو حبيبان، مثقفان نوعا ما، هي مهتمة بالمسرح. وهو متعلق أو مرتبط بالفارس الذي يقطع الفيافي والسهوب (دون كيخوته). ومع ارتباطهما وصلتهما كزوجين أو حبيبين، فلكل منهما مزاج مختلف، ولكل شخصية مغايرة، كأن تشاركهما مرصود بالخصام الذي قد ينشأ لأي تفصيل.

وتأتي الوحدة الثانية (قماش) لتؤدي وظيفة توسيعية شارحة للوحدة الأولى، فنعرف منها أنهما انتقلا في سفر مؤقت (رحلة لقضاء شهر واحد): «وصلا إلى مدينة مريحة لقضاء شهر واحد فيها (دم كثير في البلاد!). الناس هنا مسالمون، والحياة تسير رخية. ولا أثر لعربات الجنود...»[21]. هذه وحدة استئنافية توضح بعض غموض الوحدة الأولى، وتعطينا معلومات إضافية تنوّر حكاية سفرهما وسبب وجودهما في الطائرة. إنهما قادمان من فلسطين حيث الدم وعربات الجنود، أما في المكان الذي وصلا إليه فلا أثر لكل ذلك، بل يبدو كل شيء هادئا رخيا، لا يشوّشه أو يكدره شيء.

يلاحقهما سوء الحظ، عندما تعثرت إحدى قوائم كرسيها في حوض الشجرة المجاورة،

فيشج جبينها ويسيل دمها، وتعود من المستشفى بقطعة شاش تغطي جبينها. هذه المصادفة العارضة تعطينا إحدى صفات هذه الشخصيات، وما تلعبه المصادفة في حياتها، كأنها منذورة للتعاسة وسوء الحظ.

وتستمر السلسلة في الوحدة الثالثة المعنونة بـ (صباح)، وتقدم موقف استيقاظها صباح اليوم التالي حيث جبينها المغطى بالشاش، واعتبارها ما حدث «فألا غير مستطاب»، هي العروس الراغبة في شهر عسل هادئ بعيد عن الدم والاضطراب.

هذه ثلاث وحدات أولى مترابطة بوضوح لا يحتاج تبينه إلى عناء، وهي متسلسلة متتابعة أيضا من ناحية التطور الزمني، ولكن بناء سلاسل طويلة مترابطة لا يتناسب مع المتوالية القصصية، لأنه قد يؤدي إلى ضرورات التنامي والتطور وتلاحق التفاصيل والأحداث، ولذلك عَدَل الكاتب عن المتابعة، مكتفيا بهذه الوحدات الثلاثة، وانتقل في الوحدة الرابعة إلى (سوسن) ليقدم وحدة تعريفية تعود إلى مرحلة ما قبل الرحلة.

تقوم الوحدة الرابعة بوظيفة التعريف بسوسن، من ناحية اهتمامها بالمسرح، فهي ليست قارئة فقط كما بدا لنا في الوحدة الأولى، وإنما هي ممثلة معروفة مهنتها التمثيل. وفي الفقرة الثانية: «اسمها سوسن، ولها هلوساتها التي تنفجر بغتة، وهو يسميها دولثينا، لكي يتناسب الاسم مع مزاجه ورؤاه فهو يتقمص بين الحين والآخر شخصية ذلك الفارس الذي نذر نفسه للدفاع عن المستضعفين، ولم يحقق نجاحا له جدواه، وهو زوجها الثالث، تزوجها قبل سبعة أشهر حينما التقيا ذات مرة على غير ميعاد، وانتهى الأمر بينهما إلى حسم سريع، تزوجا بعد خمسة أسابيع من اللقاء، وكان ما كان»[22]. هذه وحدة مهمة لأنها تلقي ضوءا على الشخصيتين، تسمي المرأة صراحة باسمها الحقيقي (سوسن) لأول مرة، بينما نتعرف في الوحدات السابقة عليها بضمير المؤنث. ولها اسم مستعار اختاره لها هو (دولثينا)، وهو مستعار من قصة (دون كيخوته) فدولثينا هي المرأة التي يتعلق بها الفارس، وتؤكد هذه الإشارة صلته أو تقمصه لشخصية الفارس ودفاعه عن المستضعفين، وهي صلة تتوسع لاحقا وتحتل طائفة لا بأس بها من الوحدات. أما عبارة (زوجها الثالث) فسينتج عنها لاحقا قصتان: زوجها الثاني (ص19) وزوجها الأول (ص26)، وهو جانب أسلوبي يطلعنا على جانب من ترابط الوحدات

الصغرى، وكيفية تطوير المتوالية القصصية. أما عبارة (على غير ميعاد) فستغدو عنوانا للوحدة التالية مباشرة، ليتم توسيعها على صورة استطراد قصصي يعرفنا بلقائهما وتعارفهما قبل ذلك. واستخدام العبارة الواردة في وحدة والمضي بها مسافة أوسع يمثّل صورة أخرى من صور الربط بين الوحدات، وتحقيق تلك الوحدة التي تنشدها المتوالية القصصية.

ما نريد تأكيده أن هناك عدة «حزم» من الوحدات القصيرة تتضمن روابط وتتابعات واستباقات واستئنافات قريبة مما مر بنا، فليس معنى العناوين واستقلال الوحدات أنها مفككة أو مستقلة، ولكن ترابطها يتم عبر تصوّر المجموعة الكوكبية أو نظامها، أي: الجزء المكتمل الذي يشكل مع غيره صورة أخرى غير صورته المفردة المستقلة.

يستمر مناخ الزوج والزوجة/ سعيد وسوسن وقصص رحلتهما الأسبانية، وما سبقها من تعارفهما في القدس، وما تخلل الرحلة من مواقف صغيرة وجزئية. وفي رحلتهما حكاية تراثية، هي الحكاية المعنونة بـ (انخطاف)، وفي هامشها إشارة تنسب روايتها إلى (الدليل السياحي الذي يأخذهما إلى تفاصيل المدينة)[23]. (ملخص الحكاية: أن أبا محمد القرطبي بائع الأقمشة اختفى بعد أن جاءت امرأة ما، وهمست له فأغلق دكانه وتبعها ولم يعد حتى اليوم). وحدة سردية تتمتع بسمات السرد التراثي، لكن يبدو معناها غامضا، وكذلك وظيفتها وسط وحدات ذات طابع مختلف. لكن على أية حال تسهم هذه الوحدة في كسر التتابع ووحدة الجو التي سادت في الوحدات السابقة. كأن هناك وحدات تحطيمية أو تباعديه تعمل على وظيفة التفكيك مقابل عوامل أو عناصر الربط. فالسلسلة أو الحزمة ينبغي أن لا تطول حتى لا ينشأ منها خط سردي طويل. ينقطع حضور سوسن أو مشاركتها بوحدة (يدان) التي تفيد باضطرارها إلى قطع رحلتها وعودتها وحدها لارتباطات بعملها المسرحي. ولكن وحدة أخرى (استقبال) تدلنا على رجوعها مجددا لاستئناف الرحلة معه. وكل ذلك يرد مبعثرا لا يهدف إلى بناء مناخ متصل أو متنام.

كوابيس وتقمّصات

إذا كانت الرحلة ترتبط عند البشر العاديين بالبهجة والفرح، فلقد حاول سعيد شيئا من هذا، ولكنه لم يستطع الهروب مما عكّر صفو حياته، وأفسد واقعه وأحلامه، ولعل سقطة زوجته وجبينها الدامي في أول الكتاب قد أنبأنا بما ينتظر هذا السعيد (التعس) من مصادفات وتوهمات وكوابيس تثقل لا وعيه وعقله الباطن. ولقد تحركت تلك الكوابيس مع انفراده بنفسه بعد أن قطعت سوسن رحلتها، فأسهمت وحشة الانفراد في فتح أفق الحلم والكابوس، مما نقل الوحدات التالية إلى نغمة مغايرة تحضر فيها الأحلام والكوابيس التي يختلط فيها سعيد بدون كيخوته حتى لا نكاد نميز بينهما في بعض المواقف التقمصية. ورغم استقباله سوسن مما يوحي بعودتها، واستكمال رحلتهما المشتركة، فإن الصفاء لا يواتيه، ويظل نهبا للكوابيس، متقمصا بين حين وآخر شخصية الفارس دون كيخوته، بينما تتحول سوسن ـ في نظره ـ إلى (دولثينا)، مع أنها تظل تذكّره أنها سوسن وليست (دولثينا).

وتكشف أوراق سعيد المبعثرة عن جملة من أفكاره وتأملاته وكوابيسه، وكأنها ملحق للقسم الأول يتمم أو يستأنف صورا وأخبارا وكوابيس وأفكاراً وردت تمهيدات أو تنويرات لها في هذه الوحدة أو تلك. وإذا استقبلناها بوصفها أوراق سعيد/ المؤلف النموذجي، فإنها تغدو أقرب إلى تأليف اليوميات والأدب الشخصي، مما يقربنا درجات من شخصية سعيد، عبر توهم الاتصال مباشرة بأفكاره وتأملاته.

ويبدو التخييل في هذا الجزء (أوراق مبعثرة) أوسع مما جاء في القسم الأول الذي بدا أميل إلى النغمة الواقعية، رغم ما يتخلل بعض وحداته من إيحاء وتكثيف. وقد ترافقت مع تفجر الكوابيس صور وأجزاء من ذكريات وآلام مخبأة، تفجرت على صورة بقايا متروكة أو غائرة في خزان الذاكرة الذي فتحته الأحلام عنوة، وفجرت بعض ما يثقله ويؤثر فيه. كأن سعيد المرتحل مع زوجته يمثل مستوى الواقع، وأما سعيد الكاتب هنا فيمثل مستوى الحالم، لكن أحلامه تتعقد وتتحول إلى كوابيس تتسع للامعقول والعجيب والمرعب. ثمة قصص تخييلية عن علاقات حب متعثرة وحزينة، قد تدل على صلته بالممثلة، وقد تدل على علاقات قديمة غائرة

في النفس، ثمة خلط بين الشخصيات، وثمة خروج من الذات الطبيعية أو الواقعية لسعيد نحو شخصية مركّبة، تحتضن شخصيات أخرى في تكوينها، وتحول بعض الوحدات إلى وحدات عجائبية مغرّبة عن الواقع. وعلى سبيل المثال فإن الوحدة المعنونة بـ(حصار) تمثل صورة من صور تهيؤاته وكوابيسه: «وهما يركبان عربة التلفريك، لم يتمالك نفسه من الغضب وهو يرى المشهد المثير. قال لها: ناوليني رمحي وسيفي. قالت في همس خجول: اهدأ، ماذا جرى لعقلك؟ أقول لك ناوليني رمحي وسيفي، إني أرى الأعداء يحاصرون المدينة. اسكت، أنت تحلم! أنا لا أحلم، انظري هناك. قالت: لا أرى سوى شاحنات نقل البضائع. قال: في الشاحنات يربض الجنود. قالت: اسكت ولا تفسد علينا الرحلة....»[24]. يحمل سعيد كوابيسه وصور مدينته (القدس) التي تتعرّض للحصار ولأذى الجنود، ويحاول أن يتدخّل ملتبسا بشخصية الفارس دون كيخوته مستخدما أسلحته وأساليبه ذاتها التي تعترض على عصرها وعلى مسار الزمن باختلاق حروب وخوض معارك واهمة، ولكنها دالة على اختلال الزمن، وعلى عدم الانسجام مع الواقع المحيط.

احتمال ثان: رحلة براغ والجندي الطيب شفيك

البؤرة الجامعة لهذا القسم وللأوراق المبعثرة التي تليه هي رحلة سعيد إلى (براغ) المدينة التشيكية الشهيرة. سعيد القادم من القدس/ فلسطين ذو الميول الحزبية (الاشتراكية) يزور إحدى مدن الاشتراكية حتى عهد قريب. وتتراءى في القصص رحلتان إلى براغ، رحلة أقدم تعرف فيها سعيد على المدينة الاشتراكية، وله فيها ذكريات ومعارف ومواقف. والرحلة الثانية التي كتبت الوحدات في مناخها وبتأثير منها كانت بعد التغيير الذي لحق بالمدينة وانتهاء الحكم الشيوعي، واندراج المدينة في تأثيرات العولمة والأمركة والاقتصاد الجديد.

يبدأ هذا القسم بعتبة تقتبس عبارتين أو جملتين من رواية ذات صلة بالمكان نفسه، هي رواية (الجندي الطيب شفيك وحظوظه في الحرب العالمية) لياروسلاف هاشيك، وتمثّل هذه العتبة مؤشرا وخيطا أوليا يربط سعيد بشخصية الجندي شفيك، كما ارتبط في رحلته الأسبانية

بشخصية دون كيخوته. ويهيئ لتلك الحزمة من الوحدات التي تستمد مادتها من شخصية الجندي شفيك ودلالة هذه الشخصية في ضوء تجربة سعيد.

وقد انتظمت هذه الوحدات الصغرى في سلاسل متتابعة ومتقطعة، فثمة حزمة من الوحدات يجمع بينها وجود سعيد أو إقامته في بنسيون صغير في براغ، ويتكرر فيها ظهور موظفة البنسيون (أنيشكا)، ويظهر معها طفلها الرضيع تجر عربته بجوارها في صورة من صور المكابدة اليومية، وشقاء النساء والاضطرار للعمل تحت ضغط ضرورات الحياة، وليس تحقيق الذات في ظروف أفضل. هذه الحزمة ذات إيقاع إنساني متعاطف، تقوّيه شخصية سعيد الذي يبدو مهموما بالآخرين، حتى يكاد يحرسهم من أخطاء محتملة، يتعامل بهذا المسلك الإنساني مع أنيشكا ومع غيرها بإنسانية شفافة. ويتمازج هذا التعاطف مع طبيعته المعجونة بالألم، فحياته لا تخلو من خيبات وجراحات، يتصل بعضها بمصير وطنه الذي يلاحقه في كل المدن، وبعضها متصل بسقوط النظام الاشتراكي الذي آمن به طويلا، وها هو ينهار مخلفا انهيارات على كل صعيد.

وهناك حزمة ثانية تتعلق بالجندي شفيك، وتتضمن قدرا من التنوع والتعقيد، إذ يجتمع الاثنان معا بقوة التخييل، وبجامع المدينة التي تجمع بينهما، وبتقارب شخصيتيهما رغم اختلاف السياق الذي عاشت فيه كل شخصية[25]. كلتاهما شخصية «فنية» وليس الجمع بينهما مستحيلا إذا ما توفرت المخيلة القادرة على دمج الشخصيات المركّبة أو الإشكالية. في هذه الحزمة يلتقي سعيد بشفيك قرب جسر الملك كارل، ويبدو السرد بسيطا كأن اللقاء بينهما أمر سهل ومقدر: «قال: رأيت الجندي الطيب الكاره للحرب واقفا قرب جسر الملك كارل. اقتربت منه وقلت: أظن أنني أعرفك! سألني: هل أنت واحد من رجال المباحث؟ لا، أنا واحد من قراء الكتب، قرأت قصتك الطريفة أثناء الحرب العالمية. هل تنتظر أحدا؟ أنتظر سيدة ومعها كلبها. سأسرق الكلب وأبيعه وأشرب بثمنه نبيذا. قلت: لم تكن لصا، فماذا جرى لك؟ لا أجد عملا في المدينة. وها أنذا قد أحضرت قطعة لحم! وحينما يشم الكلب رائحة اللحم سيتبعني، أمشي مبتعدا ويتبعني»[26]. يحدد سعيد مصدر معرفته بشفيك، وهو الكتاب أو الرواية التي تقدم قصته،

وهنا نرى الصورة مقلوبة: فالمعتاد أن يأخذ الكاتب شخصياته من الواقع، ويصوغها في قصة أو كتاب، وفي هذا الموقف جاءت الشخصية من الكتاب الأول إلى كتاب جديد، ويوهمنا الراوي بأن واقعة اللقاء قد حصلت، ضمن ما يسمح به السرد المتخيل من إيهامات. لقد تغيّر الجندي شفيك بعض الشيء، وأدى به الفقر والبطالة إلى شيء من العبث الأقرب إلى السرقة، فتقديم شفيك مجددا في عمل جديد يقتضي التصرف بشخصيته، ودمجها بالأحوال الجديدة، فليس الأمر استنساخا للشخصيات التي يتعرف عليها الكاتب من كتب سابقة. لقد استأنفت هذه المتوالية مصائر الشخصيات ومنحتها أفعالا وأقوالا جديدة، في ضوء موقف سعيد من تغير أحوال العالم وأحوال براغ المرتبطة بتلك التغيرات، وهي بذلك تقدم صيغة جديدة من صيغ «التناص» والتفاعل بين النصوص.

وهناك وحدات متعددة تتصل بالفتاة (ستانيا) صديقة شفيك، إما منفردة وحدها مثالا للبؤس والفقر، وبعد ذلك مع شفيك الذي بدا حنونا عليها وهو يلمها من عتمة الدروب. في الصورة الأولى، يقدم الراوي/ سعيد صورة ستانيا: «البنت اسمها ستانيا، وهي لم تتعرف إلى الجندي الطيب حتى الآن. تضطجع تحت شجرة على رصيف الشارع. الشارع في حي تعبره سيارات أنيقة. فوق جسدها غطاء لا يستر الجسد النحيف..»[27].

إنها ستانيا الخارجة من الرواية إلى الواقع الجديد في (براغ)، تنتمي إلى الرصيف وعالم المشردين الذي يتقاطع ويتزامن مع عالم الأغنياء الجدد، والسيارات الأنيقة التي تمر ولا تكاد ترى ستانيا وأمثالها. في تتمة الوحدة امرأة أخرى حاولت اصطياد ستانيا، فأدخلتها الحمام ونظّفتها، ثم خلّصتها من ملابسها المهترئة، وأطعمتها طعاما لذيذا، قبل أن تبتسم ابتسامتها الماكرة لتكشف عن ثمن ذلك كله، لتطعمها بدورها إلى أناس آخرين: «بعد قليل يأتي إلى هذا البيت رجل». فالهدف إذن استغلال الفتاة وتقديمها نظيفة لأصحاب السيارات الفارهة، وليس تغيير واقعها والانتصار على شروط عيشها، ولذلك فإنها لا تلبث أن تعود إلى الرصيف من جديد. بعد ذلك تظهر ستانيا مع شفيك في صورة مختلفة في وحدة (عشاء) التي يظهر فيها سعيد راويا: «رأيته يتناول طعام العشاء في المطعم الصيفي القريب من تمثال الراهب يان هوس، ومعه فتاة تنم ملامحها عن بؤس ما. توقّعت أن ينظر إلي، فيعرف أنني أنا الذي التقيته

عند الجسر قبل أيام. لم ينظر إلي، ربما لانهماكه في تناول الطعام وفي سرد الحكايات»[28]. ترجّع ستانيا بهذه الصفات بعض ملامح «المرأة الشقية» في مجموعة سابقة للمؤلف هي مجموعته: طقوس للمرأة الشقية. ولكنه يربط شقاءها بانتهاء الحقبة الاشتراكية، واتساع الفقر والبؤس في العالم الجديد. وهكذا يغدو شفيك شبيها بدون كيخوته يحاول أن يعترض ويبدي احتجاجه على الواقع، ولكن بطريقة مختلفة، بعادته الغريبة في سرقة كلاب النساء الغنيات، وتلوينها أو صبغها بألوان جديدة، ثم بيعها أو إهدائها لستانيا وأمثالها ممن لا يحتاجون هذه الكلاب، أو بالوقوف عند حدود الحرب العالمية الأولى وتكرار استذكارها والتساؤل بشأنها. إنها صورة تخبئ قدرا من المفارقة والسخرية، لتمثل اختلال العالم وارتباك العدالة فيه، كما تمثل لونا من ألوان الوقوف على أطلال حقبة تهاوت أو سقطت بأكملها، ولكن من الواضح أن رؤية المؤلف ومواقف شخصياته لا ترحب بهذه التحولات، وبالعالم الجديد الذي نهض على أنقاض الحقبة الاشتراكية، معلنا أفولها من البلدان والمدن التي كانت مسرحا من مسارحها الرئيسية قبل عقود أو سنوات قليلة.

وفي قصة (بياض) تظهر ستانيا في مشهد قاس: «طلت ستانيا وجهها ويديها بمسحوق أبيض، وارتدت ملابس بيضاء من قماش رخيص. جلست فوق الرصيف ثابتة مثل تمثال، لعل أحدا يتصدق عليها ببعض المال. استمرت سبعة وعشرين يوما وهي على هذا الحال. في اليوم الثامن والعشرين، اتخذت قرارها: خرجت من شرنقة البياض، ودخلت في عتمة الدروب»[29].

في قصة سابقة يقول شفيك في الكابوس: «لململتك من عتمة الدروب» وهو يسأل ستانيا عن الحرب العالمية الأولى، وفي هذا المشهد تحولت ستانيا إلى تمثال، أو مسخت نفسها لتغدو تمثالا أبيض ينبئ بعجزها عن الحركة والفاعلية. إنه تحول وتغيير يؤدي وظيفة الاعتراض ولفت الانتباه، وأما تسوّلها الاضطراري فتسول دال وليس تسولا رخيصا، يدلك على الواقع الإنساني القاسي الذي تعيشه، وعلى القدر الواسع من البؤس الإنساني الذي لا يقتصر على بلد دون بلد. وتبدو النهاية تعبيرية مفتوحة: هل ماتت بعد هذه الأيام القاسية؟ خاصة وأن البياض يحمل دلالات مركبة: الأمل والموت معا، أم أمعنت في تشرّدها وتحولت إلى فتاة ليل

وشوارع وأزقة كما بدت صورتها في مواقع أخرى، لتكون صورة مصغّرة تكرر ثيمة «المومس الفاضلة» التي قدمها السرد الواقعي عالميا وعربيا؟

أما في قصة (شرفات) فيقدم السارد وصفا للشرفات وحبال الغسيل المتروك لضربات الهواء (صورة يومية واقعية) تتبعها صورة ستانيا متوجسة مختبئة خلف تمثال يرنو بعينيه إلى السماء. ويمكن أن يتخيل القارئ أن هذا التمثال هو تمثال الجندي شفيك، ولكنه بصورته «التمثالية» عاجز عن الدفاع عن فتاته، وهو شاهد على كل ما آلت إليه الأمور في براغ. وتنتهي القصة إلى الرعب المصحوب بشحنة غموض وغرائبية: «ستانيا تطلق صيحة مكتومة. عمال النظافة في الصباح يعثرون على بلوزة ممزّقة وفردة حذاء». من هاجم ستانيا؟ وهل خطفت أو تعرضت للأذى؟ إنها ليست بخير في هذا الشارع، وجنديها الغريب ليس بمقدوره أن يدافع عنها....

أنسنة المعنوي والمجرّد

وثمة قصص تؤنسن المعنوي والمجرد، مثل قصة (أسى) ذات التجريد العاطفي، والصبغة الغنائية التي لا تكسرها غير النهاية التشخيصية الغرائبية:

«نظر إلى ساعة يده في الظلام. نظرت هي الأخرى إلى ساعة يدها. قالت: لن ننتظر دقيقة أخرى، فالأسى يعرف الطريق جيدا. وصل الأسى متأخرا خمس دقائق، جلس على الرصيف في حياد تام، كما لو أنه واثق من عودتها إليه»[30].

فثم تجريد للشخصيات إلى الحد الأدنى الذي لا يكفي لتعريف الشخصية أو تحديد هويتها. الهوية هنا فقط هوية الإنسان، وكأننا أمام لوحة تجريدية لا تقدم إلا خطوطا وظلالا لا تدل إلا على هذه الهوية العامة دون أية أبعاد محلية أو تعريفية. (هو وهي) رجل وامرأة فقط للدلالة على الحد الأدنى الذي يمكّن من تجريد الحياة أو تكثيفها. وأما الطرف الثالث فهو «الأسى» الذي يحمل أساسا وظيفة تعبيرية، أو أنه معنى وليس مادة، لكن القصة تجسّده كشيء محسوس، بل كذات شريرة تترصّد البشر. هذا القدر من التشخيص: تشخيص المعنوي في صيغة مادية قابلة للحركة والمجيء والتأخر أو التقدم له وظيفة تعيينية أو تجسيدية، كأن القصة تعرفنا به

وجها لوجه ليحس القارئ بالأسى المترصد القريب له وللشخصيات معا، كما لو كان ينتظره ويترصده حقا على الرصيف القريب. هذا المستوى الشعري ـ الغنائي يظل دوما نغمة مميزة متكررة تميز سلسلة من الوحدات القصصية في الكتاب.

وإذا كان المشخّص هنا هو معنى أو شعور، ففي قصة أخرى هي «الرصيف» يتم فيها أنسنة الرصيف ودمجه بمشاعر الشخصيات وإنسانيتها: «تلفت ذات اليمين وذات الشمال ثم قال: ليتني أحظى بشيء من الدفء بعد هذا المطر. همّ أن ينهض عائدا إلى بيته. رأى امرأة قادمة من بعيد وفي قدميها حذاء مثير للتوقعات. قال: من غير اللائق أن أخذلها، سأنتظرها حتى تمر في سلام. توقفت المرأة فجأة وانهمكت في مكالمة طويلة على هاتفها النقال. والرصيف ينتظر مرتعشا من البرد، والمرأة لا تتقدم خطوة واحدة إلى الأمام»(31). المرأة كأنها تحولت إلى تمثال وتجمدت، أما الرصيف فانتقلت إليه أحاسيس البشر وطبائعهم عبر ارتعاشه من البرد وحالة الانتظار التي يعيشها. إن إزالة الحواجز بين الماديات والمعنويات وتحويلها إلى كائنات مشخّصة يمنح القصص غلالة التعجيب والغرائبية، مثلما يسقط عليها مشاعر البشر في سبيل تقطير شيء من الحس الإنساني في المشهد الإنساني شديد التحجر والجمود في هذا العصر الجاف. تقوم خاصية التجريد وأنسنة الجمادات وتشخيص المعنويات بوظيفة مهمة، عندما تغدو سبيلا لتعميم المعنى في المستوى الإنساني الشامل، لمواجهة مخاوف العصر الجديد؛ عصر العولمة والأمركة الذي يفتقر للرحمة ولأدنى متطلبات الحس الإنساني.

احتمال ثالث: الاحتمال الفلسطيني

القسم الثالث (احتمال ثالث) هو القسم الأخير في هذه المتوالية، وهو وإن كان آخر الاحتمالات وفق ترتيب الصفحات، فهو بلا شك الاحتمال الأساس والأول في الكتاب كله. وإذا تذكرنا مبدأ المتوالية ككتاب مدوّر، فإن البداية كانت من نقطة الرحيل أو السفر ثم تتابعت الحلقات لنعود إلى المكان الذي كان نقطة انطلاق، المكان الأصلي أو الوطن الذي ظل مع سعيد في رحلتيه الإسبانية والتشيكية. يمثل هذا القسم صورا متقطعة لسعيد في مدينة القدس المحتلة، وتتوسع الدائرة بحيث نرى جزءا من محيطه المكاني والعائلي، إلى جانب إضافات

جديدة على علاقته مع سوسن التي رافقته في رحلته الإسبانية. ثم انتهى الكتاب بقصة تجمعهما مجددا، وتذكّر بالبداية التي ظهرا فيها معا في الطائرة. الكتاب إذن باحتمالاته الثلاثة وأوراقه المبعثرة كتاب دائري وسلاسل من الحلقات القصصية، يفيد من مبدأ الدورات السردية التي ترتبط بإمكانات المتوالية القصصية وأساليبها التوسيعية والتوزيعية.

العتبة الافتتاحية في القسم الثالث مقتبسة من أقوال شخصية رواية إميل حبيبي (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)، وكأن سعيد (في: احتمالات طفيفة) يترسم خطوات (سعيد أبي النحس المتشائل) بجامع الفلسطنة والاسم المشترك بينهما، وأنهما يمثلان شخصيتين عاشتا ظروف الصراع والحرب مع العدو، ولكل منهما شهادته بطريقته الخاصة.

الجدار: سلسلة الوحدات العائلية

أول وحدات هذا القسم هي المعنونة بـ (الجدار). «قال سعيد: ذهبنا أنا وأخواتي الأربع إلى مبنى الشركة التي تقع خارج المدينة. أنا اتحدث عن أخوات أصغرهن في الخمسين وأكبرهن في السبعين. المطر يبلل الطرقات، ونحن نمضي إلى شأننا، والوالد هو الذي كان السبب. ترك لنا بضع مئات من الأسهم في إحدى الشركات. ونحن نذهب في الصباح الماطر لاقتسام هذه الأسهم التي لا تشكل ثروة ذات بال»[(32)] .

هذه هي الفقرة الأولى من هذه الوحدة الطويلة نسبيا بالقياس إلى الوحدات الأخرى، حيث يبلغ طولها صفحة ونصف (خمس فقرات). وحينما نقرأها في ضوء الوحدات اللاحقة لها، نلاحظ أنها أشبه بمظلة لعدد واضح من الوحدات القصيرة التالية. وهي أشبه بسرد تلخيصي مكثف، لا يلبث الراوي أن يعود لتوسيع ما ورد مجملا، في صورة وحدات «استطرادية» أو «توسيعية» تفصّل ما مر خاطفا أو سريعا في الوحدة الأم، وهذا ملمح هام في توفير روابط كافية بين الوحدات لتنفتح وتتضام وتتكامل في صورة كلية واحدة.

بدت هذه الرحلة الاستثنائية بطيئة طويلة، رغم قرب المسافة التي يقطعها موكب سعيد وأخواته الأربع، استجابة لإيقاع خطوات الإخوة «الكهول» وتجاوب الأسلوب السردي ليدخل في نمط من السرد المتمهل البطيء، مع الحرص على جماليات «الإبطاء». ووفق أمبرتو

إيكو فإن للسرعة جمالياتها وللتهدئة أو التبطئة جماليات أخرى في مقامها، «فالتمهل لا يعني هدر الوقت سدى: فغالبا ما يتوقف المرء للتأمل قبل أن يتخذ قرارا ما...والتمهل والإبطاء عند الأشياء التي تبدو مألوفة تمنح القارئ فرصة التفاعل»[33].

في السلسلة القصصية ذات الطابع العائلي عشر وحدات أو قصص على الأقل، تناسلت من القصة الأم التي أشرنا إليها، وقد أخذ هذا التناسل عدة طرق: أولاها: الاستطراد والتوسيع، أي تفصيل حادثة أو جملة مما ورد سريعا في القصة الأولى بشيء من التأني والتمهل في القصة الاستطرادية: ويمكن التمثيل بالوحدات التي حملت عناوين: مطر، ومظلة، والتركة، وطعام على هذا النوع من التوسيع. والطريقة الثانية هي: الاستذكار والاسترجاع، وتبرز فيها الأخت الخامسة المتوفاة منذ سنوات بعيدة، فقد حضرت في ذاكرة سعيد وأخواته في القصة الأولى نفسها بشكل سريع: «تحدثنا عن أختنا التي ماتت وهي في العشرين من عمرها. قلنا إنها بكت ليلة كاملة حينما لم يسمح لها الوالد بمواصلة الدراسة في المدينة. قلنا إنها كانت بنتا ذكية. استغرق حديثنا عنها ثلاث دقائق على أكثر تقدير»[34] .

ولكن هذا التذكر فتح ذاكرة سعيد ووجدانه مستقلا عن أخواته، فمضى يستذكرها في عدة قصص لاحقة، بحيث كاد حضورها (في الغياب) يطغى على حضور الأخوات الأربع اللواتي يمشين معه. وقد برزت جماليات التذكر المتمهل في قصص الأخت الراحلة وهي: طفلة، زفاف، كفن. في القصة الأولى لقطة من طفولتها البريئة، وفي الثانية لقطة من زواجها غير المتكافئ (تزوجت مجبرة وصمتت..) ثم في الثالثة لقطة لرحيلها الموجع في حمّى النفاس، وهي في العشرين من عمرها. كأن سعيد يلخص مسيرة الأخت الراحلة من طفولتها إلى مماتها في القصص الثلاثة، لا ليقص تلك الحياة، وإنما ليعالج ذنبا يعانيه، لأنه لم يقف إلى جانبها، حين أرادت إتمام تعليمها في المدينة، وحين أجبرت على الزواج في سن صغيرة، بل تواطأ مع المحيط الاجتماعي الظالم، وقد صور مشهد التواطؤ في قصة (زفاف): «وأنا شاب مكتهل في شبابي وهي فتاة في سن لا تؤهلها للزواج، أراها الآن وأنا أقودها من يدها وسط الأغاني والزغاريد. تمشي إلى جواري شاردة الذهن، وأنا أعرف ما يدور في رأسها من أفكار. أقودها من يدها وعلى وجهي ابتسامة ما، كأنها قناع»[35].

وفي ظلال الوحدات السردية نجد صورا للاحتلال الذي يضيق الخناق على الفلسطينيين المقيمين في القدس. فالشركة التي قصدها سعيد وأخواته لاقتسام التركة الصغيرة، تقع خارج الجدار الذي يفصل القدس عن محيطها، ولا بد من المرور بالحاجز الإسرائيلي والخضوع للتفتيش والتنكيل عند الخروج أو الدخول. وقد رصدت القصة الأولى في سلسلة قصص العائلة موقف الجدار، ورسمت صورة المعاناة الفلسطينية المتكررة، وانتهت نهاية موحية تدفع القارئ لملء الفراغ: «وفي الطريق إلى البيت، شعرنا أن ثمة أمرا ينغص علينا، ولم نتحدث عن ذلك، لأنه كان أوضح من أي كلام»[36] .

الحزمة الثانية هي الحزمة القصصية الأخيرة التي تستعيد علاقة سعيد مع سوسن قبل زواجهما وأثناءه. وهي تتقاطع وتتداخل مع وحدات القسم الأول من الكتاب، مع توسع بعض الوحدات للتعبير عن حزن المدينة وشقائها تحت الاحتلال. إنها مدينة تعاني من الاحتلال وتئن أنينا مكتوما، مثلما تعاني من تنامي أو غزو القيم الريفية، وبدلا من أن تتغلب هي على الريف وتمدنه يبدو متغلبا عليها سائرا في طريق ترييفها.

والقصص أو الوحدات الأخيرة تقدم برنامج أحد أيامهما: (تمام الثامنة، تمام الرابعة، تمام السابعة، تمام التاسعة) وهي وحدات متتابعة تمثل سلسلة متصلة تضيء جانبا من حياتهما اليومية وأمزجتهما وتفاصيل علاقتهما، وصولا إلى الوحدة الأخيرة التي لا تبعد عنهما إلا بأسلوبها التعبيري وبزمنها المفتوح:

«رجل في الخمسين وامرأة في الثلاثين يسيران، والجبال لا تلتفت يمنة ويسرة، وثمة عربات للجنود تنتشر في المكان، وهما يسيران في السهل الفسيح. قالت: أريد ظلا. قال: لم يبق أمامنا إلا القليل لكي نصل السفوح الظليلة. سارا ولم يصلا حتى الآن. فالجبال تمشي كما لو أنها تخشى أن يطوقها الجنود، أو كأنها تبحث عن شيء ما، هنا أو هناك»[37] .

القدس وحدها هناك: متوالية المكان

دلالات التسمية

تستند هذه المتوالية على وحدة «المكان»: القدس الذي يظهر علنا في العنوان في صورة (مبتدأ) من ناحية التركيب النحوي، وهي وظيفة تفتح أفق الانتظار لمجيء الخبر (هناك). وهو في العربية اسم إشارة ذو دلالة مكانية، تدل على المكان البعيد والمكان القصي. الخبر يأتي مفصولا عن مبتدئه، باعتراض صيغة الحال (وحدها) بين المسند والمسند إليه، ويضفي استخدامها تلك الصبغة الوجدانية/ الإنسانية اللازمة أو الكافية لأنسنة المكان، وإعطائه معنى أدبيا أو جماليا. وإذا كان سؤال القصة القصيرة: من أنا؟ وإذا كان «الصوت المنفرد» أحد تجلياتها الشهيرة [38] ، فإن استعمال (وحدها) يتكفل بوضع الكتاب ابتداء في هذا المناخ الغنائي أكثر مما يوحي بالعنصر الدرامي، وهو إيحاء صائب لأنه يذكّرنا بحضور العنصر الغنائي في القصة القصيرة.

ويمكن أن نفهم من جملة (القدس وحدها هناك) معنيين متداخلين أو محتملين: الأول معنى البقاء والصمود، مع غياب صامدين آخرين يشاركونها. فهي صامدة باقية وحدها، إنها ليست ضعيفة رغم وحدتها، ولكنها تحتاج إلى مؤيدين ومساندين كي لا تظل وحيدة في موقف يستلزم التأييد والمساندة. والمعنى الثاني يتركز على الوحدة والانفراد، فهي وحيدة في معاناتها وعذاباتها، وإذا كانت (القدس) مكانا يتميز بالثبات، فإن المعنى الجوهري ليس ابتعادها هي عمن ينبغي أن يؤنسوا وحدتها ويكسروا انفرادها، وإنما الإلماح إلى أنهم ابتعدوا عنها وتركوها وحيدة. (القدس وحدها هناك) لأنها تُركت وحدها، هي في مكانها المألوف، في جوهر العالم وقلبه، أما هم فبعيدون عنها بعدا لا ينبغي أن يطول أو يستمر، فليس هذا ما تستحقه أو ترتضيه.

تبدأ هذه المتوالية القصصية بوحدة معنونة بـ «مدينة»، وهي وحدة مهمة من ناحية وظيفتها الافتتاحية، ومن ناحية تكثيفها لخطوط ومعالم أساسية في تشكّل الكتاب وبنائه، أي أنها ستظل حاضرة تتراءى في الوحدات الأخرى التي ستأتي توسيعا أو تفسيرا أو تعميقا لبعض ما ورد

مجملا فيها . أما عنوان الوحدة فيحيل إلى المكان الذي نتبين أن المقصود به مدينة (القدس) التي تمثل النسيج المكاني والاجتماعي الأساسي في الكتاب كله.

يتقدم السرد من خلال صوت راو متكلم، سيظل له حضوره الواسع في الكتاب حتى مع تغير أنماط السرد، ومع تخليه عن صوته أو عن ضميره الصريح إلى صيغ أخرى لا تغيّب حضوره ولكنها تسمح بمعاينات من زوايا شخصيات أخرى ذات صلة به. تبدأ الوحدة الأولى على لسان هذا الراوي: «وأنا أمشي في أسواقها هذا الصباح، أراها متعددة الاحتمالات. أرى رجالا ونساء من مختلف العصور، رجالا من مختلف الأعمار ونساء من أزمنة شتى. والنساء يبدو عليهن الحذر من احتكاكات جسدية يشجع عليها الاكتظاظ. وفي المدينة ينتشر الجنود هنا وهناك»[39] .

في هذه الفقرة الافتتاحية نلتقي بالراوي الذي يبدو ابن المكان خبرة وألفة. وهو يكشف عن عمق المدينة واتساعها عبر الزمان والمكان، ويشف كلام الراوي عن الطابع التراثي والتاريخي للقدس مما يجعلها مدينة تحمل ذاكرتها وتاريخها في طوابعها الراهنة. وبهذا المعنى يكون لقاؤه بالشخصيات المختلفة من أزمنة شتى. وسوف يتوسع في لقاءاته لاحقا مستيعناً بالمتخيل القصصي الذي يتيح تجاوز حدود الزمن التاريخي الراهن لينفتح على شخصيات لها تاريخها وحضورها المقدسي. والجملة الأخيرة تكشف عن الحضور الثقيل للجنود الذين يأسرون المدينة ويؤثّرون في حياتها الراهنة. إنهم من خارج النص جنود الاحتلال بوجودهم العنيف الثقيل.

في تتمة القصة إشارتان مهمتان سيتم توظيفهما والتوسع فيهما لاحقا في قصص قادمة: حكاية الشبيه التي يعلمنا بأنها منتشرة في المدينة «هل هو النادل نفسه أم شبيهه؟ (حكاية الشبيه منتشرة في شرق المدينة وغربها هذه الأيام)». وسيعتمد على هذه الفكرة ـ فكرة القرين أو الشبيه ـ في عدة قصص لاحقة. أما الإشارة الثانية فتتمثل في ملاحظته المرأة الأجنبية أثناء وجوده في مقهى باب العامود، وهي أيضا ستظهر في عدة قصص تكتب من الموقع نفسه، موقع الراوي المراقب الذي يعيش تجربة مدينته ويراقب المدينة وناسها ويكتب عنها. «أنظر نحو امرأة أجنبية نحيلة شقراء..» هذه الأجنبية سيسميها سوزان في قصص قادمة، لتمثل طائفة من الأجانب

الذين يقصدون القدس لأسباب شتى، ومنهم فئة تناصر قضية القدس وفلسطين، لكن في حدود إنسانية لا تكاد تغير شيئا من الواقع المر تحت الاحتلال. إنه أفق إنساني ـ عالمي للقدس سيظل الكتاب يقدمه ويحرص عليه.

الراوي وحضور المؤلف النموذجي

يعرف الراوي بنفسه في قصة (انتساب) مما يضيء شخصيته ويوسع من حضوره، فلا يكتفي بدور السرد وحده، وإنما يغدو راويا مشاركا، أي أنه يغدو إحدى الشخصيات الأساسية في الكتاب كله. وهناك مجموعة من القصص التي تتعلق به وبتجربته وبمحيطه المباشر. يقول في التعريف بنفسه: «حينما ولدت كان عمر الحرب سنتين (ماذا لو أنني ولدت في زمن تنكز الناصري أو الناصر صلاح الدين) لا أتذكر هزيمة 67 لكنني أعيشها الآن. ولدت في حي لا يبعد عن سور المدينة سوى مئات الأمتار. حي هادئ ملموم على نفسه مثل طفل وديع. قالت أمي إن الدبابات مرت في الشارع الرئيس، وكان الجنود يطلقون النار على البيوت. قالت: شبابيكنا التي تنفتح على الغرب انكسر زجاجها (لبيتنا شبابيك مستطيلة الشكل منتهية من أعلى بأقواس)، وكنا نلوذ بغرفة ينفتح شباكها على الشرق، فلم يصبه الرصاص.

منذ عشرين سنة وأنا اكتب عن المدينة، وأرى ماضيها مختلطا بحاضرها. أنا الآن في الأربعين، عمر الحرب اثنتان وأربعون سنة. عمر المدينة أكبر بما لا يقاس»[40].

مهمة هذه الوحدة التعريف بالراوي/ الكاتب وتجربته المختلطة بتجربة المدينة منذ احتلالها عام 1967. وهو شاب في سن الأربعين، ولد بعد النكسة بسنتين، لكنه عاش تأثيرات هذه الهزيمة التي لم تزل مستمرة. ينقل عن أمه ملخّصا سرديا عن تأثر الأسرة بحرب 1967، ويقدم صورة سريعة للشبابيك المقدسية المستطيلة.

ولهذا الراوي الدور الأكبر في تنظيم الكتاب وتقديمه وبنائه، إنه نقطة الارتكاز الجوهرية في هذه المتوالية، وهو المنظار الذي يقدّم صورة المدينة، وهو الناظم الأساسي بين شخصيات الكتاب، ومواقفه، فضلا عن أن السرد ـ من الناحية التقنية ـ يتولد من منظور هذا الراوي ومن موقعه. الخيوط تقريبا كلها بين يديه، وهو الشخصية المشتركة بين المكان والشخصيات،

ومواصفاته تسمح له بذلك: فهو صحفي وكاتب وشاعر، مهتم بالمدينة وناسها ومهتم بتاريخها وهويتها، وهو يعي أهمية تسجيلها أو كتابتها برؤية سليمة من منظوره. ومن خلال اهتمامه ذاك تتأسس الحكايات أو الوحدات المختلفة التي تمثل هذه المدينة بوجوهها واحتمالاتها المتعددة.

نستطيع من زاوية أخرى أن نسمي هذا الراوي مؤلفا نموذجيا[41]، وهو يختلف عن المؤلف الحقيقي (محمود شقير) إنه المؤلف النموذجي الذي اخترعه المؤلف الخارجي أو الحقيقي، ليقدم القصة ـ القصص بمؤشرات متعددة، فهو صحفي وكاتب يحمل دائما أوراقه، ويكتب كتابه عن القدس الذي يبدو أنه الكتاب الذي نقرأه وليس كتابا آخر. وفيما يلي بعض المؤشرات التي اعتمدنا عليها في تسميته بالمؤلف النموذجي:

ـ في الوحدة الأولى (مدينة) التي يرويها لنا بضمير المتكلم ملتبسا بالراوي يقول في ختامها: «أنشر أوراقي أمامي..أبقى في المقهى حتى المساء، وشبابيك البيوت على حالها لا تبوح بأي كلام» ص5.

ـ في وحدة (انتساب) التي يعرّف فيها بنفسه يقول: «منذ عشرين سنة وأنا أكتب عن المدينة، وأرى ماضيها مختلطا بحاضرها» ص14.

ـ في وحدة (شوك) يكشف بنغمة شعرية عن علاقته ككاتب بالكلمات/ اللغة، وهي علاقة بالغة الخصوصية لا يدركها أو يشعر بها إلا من مارس الكتابة وواجه معاناتها: «حينما لا تطاوعني الكلمات، أتألم. أهرم سنة أو سنتين في يوم واحد...» ص40.

ـ في وحدة (نقصان) يستكمل جلسته في المقهى التي ظهرت في الوحدة الأولى، وكأنه يوحي لنا بأن الوحدات الأخرى هي بعض ما كتبه في جلسته تلك: «أرفع رأسي عن الأوراق، والمرأة الأجنبية غادرت المقهى دون أن أنتبه...» ص48.

ـ وفي وحدة (عناق): «جلستْ إلى جواري وقالت: أنا لست رباب التي كتبت عنها قصتك. سألتها: ما هو دليلك على ذلك؟ دليلي أنك لم تكن تعرفني آنذاك». ص151. المؤلف النموذجي هنا يحاور إحدى شخصياته (رباب) التي كتب عنها قصصا في أول الكتاب قبل أن يتعرف على أسرتها، عندما جاء لكتابة تقرير للصحيفة عن بيتهم المهدد بالإخلاء، ثم أحب رباب

وتزوجها، وكتب قصصا لاحقة عن تجربتهما معا. تتراءى صور (الميتا سرد) في هذه الوحدة ووحدات أخرى لتضيف مزيدا من المتعة على الكتاب، وعلى إمكانية أن تراجع الوحدات القصصية اللاحقة وحدات سابقة، وتعيد النظر فيها وتتساءل عنها، في صورة مدهشة من التركيب والنسج القصصي المتقن.

أما صلة هذا الراوي ـ المؤلف النموذجي بالمادة التاريخية والتوثيقية التي يعتمد عليها في عدة قصص، وتختلط بوجوده الراهن ووجود الشخصيات التي يقدمها من القدس، فيشير إليها صراحة في وحدة (وصف المدينة): «في الليل وأنا أقرأ عن تاريخ المدينة، طاب لي أن أشرك رباب معي...»[42].. ونستطيع أن نعد جملة التناصات والفقرات الوثائقية في عدة قصص من نتاج عكوف المؤلف النموذجي على التنبيش في تاريخ المدينة وتقليب صفحات ذاكرتها، إلى أن تتراءى له بعض سطور تلك الصفحات فيما يكتبه من قصص وحكايات.

إن حديث الراوي عن الكتابة والأوراق وإطلاعنا على تجربته تمثل مؤشرات هامة في تلقي الكتاب، وتصوّر الطريقة التي بني عليها. وتمثل من ناحية ثانية خطا أصيلا في بناء عناصر الوصل بين وحدات الكتاب وقصصه.

المدخل الثاني الذي يمثل تقنية أو أسلوبا للمؤلف النموذجي هو اعتماده على مشاهداته المباشرة وما قد تفضي إليه من تجارب وملاحظات يحولها إلى وحدات في الكتاب، وأحيانا تتحول الرؤية من رؤية بصرية إلى رؤيا حلمية، تسمح بالانتقال من المعقول إلى اللامعقول ومن الواقعي إلى الحلمي، في تداخل بليغ، يظهر حاضر المدينة وما يتراءى فيه من طبقات كثيفة لا بد أن تتراءى في الكتابة نفسها عند مواجهة مدينة مركبة مثل مدينة القدس. ومن مظاهر هذا المدخل التأليفي استخدام صيغ لغوية توحي بالرؤية والمشاهدة والمعاينة:

ـ «أدخل المقهى كالمعتاد. سور المدينة والسوق أمامي، ومدخل الجامع على يساري والطريق الصاعد إلى الحي الفقير على اليمين، والحجارة القديمة تثير في النفس مشاعر شتى عن عصور قديمة»[43]. الراوي/ المؤلف النموذجي يكمن في موقعه الأثير ـ المقهى في باب العامود ـ

يعاين منه مشاهد ومعالم ترددت بقوة في صفحات كتابه. ولا يفوته ملاحظة الدلالة الزمنية والعصور القديمة التي يكشفها المشهد.

ـ «وأنا أمشي في الدرب الصاعد نحو باب الأسباط، رأيته يصعد حاملا صليبه على كتفيه، نحو المدينة التي لن تنساه»[44] .

ـ «وأنا أمشي في أسواق المدينة، خطر ببالي أن أزور سفيان في حانوته الكائن في درب الآلام»[45].

ـ في وحدة (الخوذة) يرى ـ متخيلا ـ ملك الفرنجة: «وأنا أمشي في سوق البازار، اتجهت نحو باب الخليل من جهة سويقة علون. رأيته يمتطي صهوة فرس شهباء، ويتقدم نحو الميدان الواسع، ومن حوله كوكبة من الفرسان»[46] .

ـ «مشيت في أزقة المدينة. نظرت إلى الشبابيك العالية. شبابيك منتهية بأقواس، مثيرة للتأمل قابلة للإغواء..»[47].

ـ «وأنا أمشي في حي القطمون عصر هذا اليوم، رأيت على الأرصفة نساء يهوديات وأطفالهن. تذكرت فرجيني...»[48].

ـ «وأنا أمشي في حي القطمون تذكرت سلطانة التي جاءت للإقامة في البيت الجديد في حي القطمون...»[49].

ـ «وأنا أمشي في أسواق المدينة مع رباب، رأيته يمشي كما هي عادته كل مساء ومن حوله عدد من الاتباع.....قلت لها: هذا هو ملكي صادق، ملك السلام»[50].

تبدو المؤشرات السردية عن تجوال المؤلف النموذجي كثيرة كثرة بالغة لا تحتاج إلى المزيد من الأمثلة، وهي بذلك تمثل تسويغا سرديا للمادة التي يقدمها، فهي تحدد الموقع الذي يعاين منه مادته المستمدة من معالم مدينته. كما تبدو معيارا يحدد طبيعة المادة المسرودة، أي ما تتيحه المعاينة البصرية بدرجة أولى، وما يتبع هذه المعاينة من انفعال أو تأمل أو تحليل، وهي درجة تحليلية تأملية تسهم في تعميق المادة الأولى، وعدم إبقائها في حدود المرئي أو المبْصَر، وإنما تحوله إلى

ملموس ومحسوس تتفاعل معه سائر الحواس، بل يتجاوز ذلك المستوى من الرؤية الفعلية إلى رؤية حلمية، تسمح بتمرير المادة الزمنية التاريخية المتصلة بذاكرة المدينة، فدرب الآلام يسمح برؤية المسيح، وذاكرة المدينة الكنعانية في عهد قديم من عهودها يسمح برؤية ملكي صادق.

ينطلق زمن السرد من اللحظة الراهنة المواكبة للتأليف (عام 2009)، أي أن زمن السرد مطابق لزمن الكتابة، حسب ما يرشح من الكتاب نفسه، عندما كان عمر الراوي/ المؤلف النموذجي أربعين سنة، وهناك طائفة واسعة من القصص تمثل هذا الراهن من تجاربه ومشاهداته ومعايشته لحاضر المدينة. ولكن الزمن ينفتح ويسمح لأزمنة سابقة أن تطل وأن تتزامن معه، من خلال الآثار الباقية التي ترتبط بذاكرة المدينة. تحضر تلك البؤر المؤثرة من خلال تخيلات الراوي (وبعض الشخصيات الأخرى)، ومن خلال تنبيش (يورام) قائد الشرطة الإسرائيلي في وثائق المدينة وتاريخها، فهو لا يكتفي باحتلال الحاضر وحده، وإنما يطمح إلى احتلال ذاكرتها ومحو وثائقها.

الوساطة بين الراوي وشخصيات المتوالية

يرتبط الراوي/ المؤلف النموذجي بالشخصيات الأخرى التي يكتب عنها، وفي مقدمتها أسرة بائع السمك (عبد الرزاق) وهي الأسرة المقدسية الأوضح حضورا في الكتاب، بأفرادها أو أعضائها: الأب (عبد الرزاق) الذي يراقبه الراوي في السوق أول الأمر، ثم يزوره لكتابة تقرير عن بيته المهدد بالإخلاء والهدم في البلدة القديمة. والأم/ الزوجة (خديجة)، والبنتان: رباب (طالبة أدب إنجليزي في الجامعة) وأسمهان: في بداية سن المراهقة، في الثالثة عشرة من عمرها، طالبة في المدرسة. والابنان: مروان (يحضر غائبا في أحاديث أبويه، فهو خارج فلسطين في بلد أجنبي) وعبد الرحمن: دخل السجن بتهم المقاومة، متدين بشكل مشوش ومبلبل. يمثل صنفا من الشبان الفلسطينيين في مثل هذا العمر وتجاربهم في السجن والتفاعل مع التيارات السياسية والدينية. تتوثق علاقة الراوي بهذه الأسرة بعدما يقع في حب رباب ويتزوجها،

فيتوفر المسوّغ الفني لمعرفته الواسعة بتفاصيل الأسرة وأحاديثها، والمساحة الواسعة التي احتلتها من الكتاب، فقد غدا صهرا للأسرة، أو عضوا فاعلا من أعضائها.

ومما له صلة بهذه الأسرة أيضا شخصيات حضرت في ظلالها، منها:

ـ سوزان: الفتاة الأجنبية الأسبانية المتعاطفة مع الفلسطينيين: سكنت إحدى غرف بيت عبد الرزاق، وتصادقت مع رباب، فضلا عن أنها تحضر أحيانا إلى المقهى الذي يقضي فيه الراوي بعض أوقاته، فيتمكن من مراقبتها والكتابة عنها.

ـ حنان: أخت خديجة، عانس في منتصف الثلاثينات، مهندسة اتجهت إلى الرسم، لتقاوم وقتها الصعب. وقعت في شباك رجل سماه الكتاب بلقبه (غزال الذرة) الذي يبحث عن نساء لأجل المتعة، ولذلك لا يلبث أن يختفي عندما تضغط عليه حنان ليتزوجها.

ـ غزال الذرة: نعرفه في عدة قصص ووجوه: فهو عشيق حنان تارة، وهو الهارب منها في مرحلة أخرى بعد أن نال بعض ما يريد من متعة سريعة غير مكلفة. وهو ذو رائحة كريهة تنم عن شخصية نتنة، يتعاون مع الاحتلال بسبب ضعف شخصيته وفساد أخلاقه وجبنه. يتصيد نساء أجنبيات، ويتسبب في سجن الراوي واعتقاله من سلطات الاحتلال.

ـ ميريل: أمريكية من فلوريدا، تعرف عليها غزال الذرة، وعبثت قليلا به، ظهرت بشكل جزئي، ضمن صورة الأجانب في مدينة القدس، ولكنها أقل حضورا بكثير من سوزان.

ـ أسرة ماري: ماري صديقة أسمهان، من أسرة مسيحية، على صلة مودة بأسرة عبد الرزاق من زمن قديم. عمتها جانيت أحبت عام 1948 مصطفى عم عبد الرزاق لكنه استشهد في العام نفسه دفاعا عن القدس، فلم تتزوج جانيت وظلت تتذكره وتستعيد صورة شبابه.

ـ سفيان: صديق الراوي، صاحب حانوت في درب الآلام. يعرج عليه الراوي أحيانا، شخصيته لا تخلو من غرابة ومن التصاق بالمدينة القديمة.

ـ يورام: شخصية صهيونية، قدمته القصة بوصفه قائد الشرطة المسؤول عن أمن المدينة، من عاداته التخفي في ملابس تظهره بصورة شخصيات أخرى، ويمكّنه التخفي من القيام

بجولاته الأمنية، واستغلال ذلك لاحقا لخنق المدينة وكتم أنفاس سكانها. وهو لا يكتفي بخنق حاضرها، وإنما ينبش في تاريخها ووثائقها، في محاولة لتزوير ذلك التاريخ واحتلاله، يغتاظ من تاريخها، الذي يبدو أقوى منه، حتى تصل المواجهة بينه وبين المدينة قمتها في قصة (رصاصة واحدة) قريبا من نهاية الكتاب: «يورام فوجئ وهو يرى المدينة تتطاول نحو السماء. تذكر وهو في غمرة انفعال أن المدينة دمرت سبع عشرة مرة، ثم أعيد بناؤها للمرة الثامنة عشرة. الآن تنهض المدينة من جديد. وسيكون على يورام أن يتولى أمر ثماني عشرة مدينة في مدينة»(51). يهزم يورام أمام المدينة غير القابلة للهزيمة، فهذا هو دأبها منذ القديم، فماذا يفعل يورام؟ «أطلق النار على نفسه. اكتفى برصاصة واحدة سقط بعدها على الرصيف، والمدينة واصلت حياتها ولم تطلق على نفسها الرصاص»(52). لقد هزمته المدينة في هذه القصة الدالة على رؤية الكتاب للصراع ونهايته: القدس تعاني ولكنها لن تهزم، وإذا كانت هذه النهاية نهاية متفائلة فإنها تمثل الموقف الرؤيوي الذي اختاره الكتاب، واختاره محمود شقير الذي يستند دوما إلى قوة الإرادة وروح التفاؤل.

ـ المستوطنون والمتدينون اليهود: يظهرون في بيت مجاور لبيت عبد الرزاق، لا يتوقفون عن ممارسة الأذى ضد الجيران الفلسطينيين، يقتلون أحيانا، ويطلقون النار على الشبابيك، مظاهرهم غريبة بتلك اللحى المؤذية التي تنال نصيبا من السخرية في الكتاب.

هذه هي شخصيات الزمن الراهن في الكتاب، لكنه لا يكتفي بها، بل يستحضر معها شخصيات تتراءى من ذاكرة الأبنية وتسميات الأماكن المقدسية، ومما يظهر من الشخصيات التراثية أو التاريخية:

ـ المسيح: يتراءى أكثر من مرة في درب الآلام، يراه الراوي وتراه سوزان حاملا صليبه في ذلك الدرب الذي يذكّر برحلة عذابه وآلامه التي فدى بها آلام الآخرين. إنه مسيح القدس وبيت لحم، مسيح فلسطين الذي يعاني أتباعه المرارة نفسها التي يعانيها مسلمو القدس.

ـ صلاح الدين الأيوبي: يظهر تذكيرا بتحريره القدس في العهد الأيوبي.

ـ فرسان من عهد المماليك.

ـ فرسان الفرنجة وأمراؤهم.

ـ كنعانيون: ملكي صادق.

ومن التاريخ القريب للقدس تظهر شخصيات مقدسية عاشت في النصف الأول من القرن العشرين، ممن ما تزال بيوتهم وسيرهم ويومياتهم تحفظ وجودهم المقدسي: أسرة المربي والأديب خليل السكاكيني، وبيته في حي القطمون الذي تسكنه اليوم أسرة يهودية، لم تمكّن ابنة السكاكيني من رؤية البيت الذي نشأت فيه. ويظهر واصف جوهرية الموسيقي المقدسي الرائد وبيته في الحي نفسه. كما يرد ذكر سريع لإدوارد سعيد في سياق الحديث عن زيارته لبيته في القدس، لكن دون توسيع حضوره في قصة أو قصص كما هو الحال في قصص خليل السكاكيني.

وثمّ مادة تراثية تأتي في سياق التناص عبر تمثيل قراءات الراوي لنوادر جحا، وهي مادة ربما تتصل بإضافة عنصر السخرية والإضحاك في جو يميل أحيانا إلى الألم والمرارة.

لقد بنى محمود شقير كتابا يتضمن قدرا واسعا من التفاصيل التي ترتبط على نحو أو آخر بالقدس، المكان البليغ الغني بعناصر الكتابة، ولكنه لم ينل من قبل اهتماما كافيا في الكتابة العربية والفلسطينية، وظل التعبير عنه ناقصا. وجاء تعبير شقير قويا وبليغا ومؤثرا بما يدفعنا للتفاؤل بمستقبل الكتابة عن القدس في المجال السردي القادر على تقديم نبض المدينة وروحها وحراكها الشيق الكثيف.

صور الأماكن والأشياء

يبدو دور الأماكن والأشياء دوراً بارزا متمما لدور الشخصيات. فنحن مع كتاب ذي طابع مكاني، ولذلك تتكرر أسماء الأماكن في البلدة القديمة، في سياق سردي جذاب، وهي لا تمر كمعلومات وإنما مندمجة بذاكرتها وبحضورها كأماكن أليفة، يرتبط بها أهلها، وتعاني معاناة مريرة كمعاناة الشخصيات أو أشد أحيانا. ويوجه المؤلف النموذجي اهتمامه إلى تلك الأماكن ليحرص على المرور بها وتسميتها، وكأنه يتلذذ بتكرار أسمائها العربية التي غيرها المحتل الصهيوني محاولا إضفاء طابع يهودي على المدينة. لا يمر إذن تكرار التسميات الأصيلة

التاريخية لأماكن القدس ـ شوارعها وأسواقها وأدراجها وخاناتها ومعالمها الدينية ـ عرضا في هذا الكتاب، بل هو من المقصود الفني والرؤيوي. بل يشعر القارئ أن بعض الوحدات قد صممت في شكل جولات، لتسمح بتسمية تلك الأماكن عبر وصف طريق الشخصية ومدار تجوالها.

وثمّ اهتمام عند الراوي/ المؤلف النموذجي يتمثل في حبه للأماكن والأسواق القديمة وجمع التحف والتذكارات والصور، مما يسمح بكتابة عدة قصص لها صلة بأسواق القدس التقليدية، والتعريف بها وإضاءتها بشكل جمالي.

أنماط أسلوبية

لقد جمع هذا الكتاب في نسيج سردي متداخل، قدرا كبيرا من التعدد في الأساليب، وحاول أن يخفف من صوت الراوي ـ المؤلف النموذجي عبر السماح لأصوات أخرى بالظهور، ولكنه ظل يتمتع بما هو أقرب إلى وحدة الصوت في القصة القصيرة، ولم يبلغ حدود التعدد الصوتي الذي يبدو لنا سمة روائية أكثر منها قصصية. وإذا تذكرنا أن الوحدة القصصية هي وحدة القصة القصيرة جدا التي تستلزم أكبر قدر من التركيز والإيجاز والكثافة أدركنا استحالة المطالبة بالتعدد الصوتي الروائي. ومع ذلك فإن تعدد الأساليب وتنوع المواد التي تكونت منها القصص قد أغنى الكتاب، ومنحه قدرا عاليا من المتعة والتنوع، وفي ذلك تعويض عن التعدد الصوتي المتوقع في الكتب السردية الطويلة.

وإذا كانت بعض الوحدات قد اعتمدت على أسلوب السرد الواقعي المألوف، فإن وحدات أخرى بنيت بأسلوب اليوميات، وتسجيل الانطباعات والمشاهدات، والأحاديث، والأخبار التي يلتقطها الراوي من المقاهي، والأسواق، والشوارع، والناس الذين يلتقي بهم ويحاورهم ضمن وظيفته الصحفية الكتابية.

وهناك إلى جانب هذه الأساليب ما يمكن تسميته «الأسلوب الوثائقي» الذي يتمثل في اقتباس فقرات صريحة من بعض المراجع والمصادر المثبتة في نهاية الكتاب ودمجها بالوحدات

السردية، تارة في سياق تفتيش يورام في تاريخ المدينة لاحتلاله وإفساده، وتارة في سياق تفتيش الراوي نفسه عن هذا التاريخ للحفاظ عليه وإعلانه ومواجهة يورام وأمثاله بحقيقته.

وهناك نمط أسلوبي آخر يتمثل في التفاعل مع بعض الحكايات الموروثة، كحكايات جحا ونوادره، وهي تضفي على السرد شيئا من الخفة ونكهة الضحك، لتعادل الجو المؤلم من المعاناة. وهناك نغمة شعرية غنائية تحضر كلما حضر التذكر، تظهر في ذكريات الراوي نفسه، وفي زيارته لبيت خليل السكاكيني وبيت واصف جوهرية، وفي ذكريات عبد الرزاق وخديجة، وفي تشوقهما لابنهما الغائب في مكان مجهول.

ويتبع هذا النمط تلك القصص التي تؤنسن الجمادات والأشياء، كما يظهر في قصة (شرفات) التي تظهر الشخصيات الإنسانية في ظلالها وهوامشها، أما في مركزها فتظهر الشرفات المقدسية وقد اختزنت الحس الإنساني ـ الغنائي الذي يفعّل وظيفتها الجمالية بعيدا عن الوظيفة الاستعمالية أو وظيفة المنفعة: «شرفات البيوت في الحي القديم تتجاور كعادتها منذ سنوات. تتبادل كلما خطر ببالها بعض الأسرار. والشرفات تحتمل حضور الغسيل كل يومين أو ثلاثة أيام، ولا تتذمر من ضحك النساء كلما استبد بهن رغبة في الضحك. وهي تتحمل همسهن الذي يطول في بعض الأحيان»(53) .

تتكون هذه القصة من ثلاث فقرات تبدأ كل فقرة منها بكلمة (الشرفات) بوصفها الكلمة المفتاحية التي خصص لها الكاتب الحضور كله، فهي بطلة المشهد، ومن مهمة القصة النظر من زاويتها ووضعيتها إلى العالم المحيط بها. تتأنسن الشرفات وتغدو نابضة بالحياة والذكريات، وتغادر طبيعتها وأصلها المادي الذي من خشب وحديد وحجر، لتكشف القصة عن طاقتها العاطفية والشعرية، عن صبرها وشدة احتمالها، وعن خوفها وحدبها على الأطفال والرجال والنساء من أصحابها وأهلها. ولكن مشاعرها مختلفة حيال غيرهم، ففي الفقرة الأخيرة يظهر عنصر التهديد الذي ينزع سكينة الشرفات كما يفسد سكينة أهلها وساكني البيوت التي تتبع لها: «الشرفات تمعن في صمتها الحذر، لأن خمسة مستوطنين ظهروا في الشرفة المجاورة هذا الصباح، ولأن عيش الشرفات لم يعد منذ الآن كما كان».

أشكال الوصل بين الوحدات:

تقتضي المتوالية القصصية إلحاحا على عناصر الربط والوصل بين الوحدات التي تظهر مستقلة لو قرئت منفردة. ولقد أسهمت وحدة المكان في توفير الأساس القوي للربط بين القصص. كما أدى حضور الراوي ـ المؤلف النموذجي إلى مزيد من الوصل عبر حرصه على الربط بين الشخصيات، وتقديم حكاياتها ووحداتها المترابطة التي تمثل أجزاء من حكاية ممتدة هي حكاية القدس نفسها في حراكها الاجتماعي والإنساني وفي مواجهتها الراهنة والقديمة مع الغزاة والمحتلين. ولم يكتف الكاتب (الحقيقي) بهذه الروابط وحدها، بل ظل يخترع صورا تفصيلية من الوصل تزيد من تمتين الصلات بين القصص، ليس على طريقة التطور الروائي، وإنما من خلال تقديم سرد يتعلق بمساحات لم يتم تنويرها في وحدات سابقة. ثمة خبرة في تقطيع الوحدات وفي تقسيمها وفي ترك بعض الفراغات التي تملؤها وحدات أخرى، من دون أن يؤدي ذلك إلى تكرار معيب أو فائض سردي لا يلزم المتوالية.

ومن صور هذا الربط ما يدخل في باب رنين الكلمات أو صداها، أي تلك الجمل التي تظل ترن في الذاكرة ولو بعد حين. في قصة (كنبة) تقول الزوجة رباب: «ليت هذا الحمال الذي جاء بالكنبة هرب بها ولم أرها هنا تبتلع المكان». وفي القصة اللاحقة (ابتلاع المكان) يبني المؤلف وحدة جديدة استئنافية «ونحن في السرير، سألتها: هل قلت: الكنبة تبتلع المكان؟ قالت: نعم». ترن الجملة التي وردت في قصة سابقة في القصة الجديدة، في صورة من صور (الميتا سرد)، ولكن القصة الثانية توسع من دلالتها، فتعطيها معنى أوسع أو دائرة دلالية أرحب وأعقد من دلالتها الأولى، وفي تتمة الحوار بين الراوي ورباب (الزوج والزوجة)، تقول رباب: لو اقتصر الأمر على ابتلاع الكنبة للمكان لهان الأمر. قلت: أعرف ما تقصدينه. إنهم يبتلعون المدينة». هكذا تبدو الوحدة الثانية استئنافا للأولى لكنها لا تكررها بل تقدم معنى جديدا لم يرد في المرة الأولى.

وتتكرر تقنية الربط اللغوية عبر أصداء الجمل ورنينها في عدة قصص، في (مقتنيات) يظهر الراوي وقد عاد إلى البيت يحمل بعض المقتنيات القديمة التي عثر عليها في السوق القديمة.

وحين تبتسم رباب يسألها: «مالك؟ لماذا تبتسمين؟ قالت: أخشى أن يصبح حالنا مثل حال الساكن الجديد في مسرحية أوجين يونسكو. قلت: آه، تخشين ألا يبقى لنا موطئ قدم في البيت، إن واصلت شراء مثل هذه المقتنيات»[54].

وفي القصة اللاحقة (موطئ قدم) يغدو العنوان مستلاًّ من العبارة القوية التي وردت في تأويل دلالة المسرحية التي أشارت إليها الزوجة. وهو نمط من التناص المغذي للدلالة المرادة، وإحدى الإشارات الثقافية التي أسهمت إجمالا في تعميق المتوالية عبر عدم اكتفائها بالبعد الحكائي وحده، وإنما بتضمين هذا البعد إشارات ثقافية ومعرفية متعددة. في القصة الثانية «ونحن في السرير، رباب تقرأ (الساكن الجديد) لأوجين يونسكو، وأنا أقرأ (منطق الطير) لفريد الدين العطار، توقفت فجأة عن القراءة وسألتها: هل قلت موطئ قدم هذا النهار؟ سألتني: لماذا سألت؟ قلت: هل تخشين بالفعل ألا يبقى لنا موطئ قدم في البيت؟ قالت: نعم، بسبب ما تحضره كل يوم من مقتنيات قديمة»[55]. ولا شك في أن ورود مثل هذه الجملة مكررة أو مشددا عليها في قصة أو قصص عن القدس ستفتح أفق التأويل على مصدر هذا التهديد الذي لن ينحصر في هواية الراوي في استحضار المقتنيات. بل إن تلك الهواية هي محاولة رمزية للحفاظ على البيت. وتتكفل الفقرة التالية بظهور المستوطنة في مدى نظر رباب عندما أطلت من النافذة للكشف ضمنيا عن مصدر التهديد الحقيقي: «أرسلت نظرة نحو أضواء المستوطنة التي تتمدد شرقا وشمالا وجنوبا، وقالت: إنني خائفة»[56]. نلاحظ ابتعاد التعبير عن المباشرة، والميل إلى تكثيف المعنى بأسلوب الإيحاء الذي تشجع عليه القصة القصيرة جدا. والمعنى الجديد أيضا ليس هو المعنى الذي ورد بمستوى أول في القصة الأولى.كأننا أمام مجاز سردي، يعبَّر عنه مرة بصيغته الظاهرية ووجهه الأول، ثم يتم تحميله طاقته الإيحائية التي تنقله إلى المعنى الجوهري المراد.

مدينة الخسارات والرغبة: متوالية السلاسل السداسيّة

التقسيم والنصوص الموازية

هذه متوالية أخرى عن مدينة القدس، تظهر جوانب جديدة من استعداد هذه المدينة للسرد، وانفتاحها راهنا وتاريخا على إمكانات كثيرة لم تختبر بعد.

ويلاحظ القارئ ابتداء أن الكتاب مقسم إلى ثلاثة أقسام كبرى، تظهر عبر استخدام الأرقام التي تشير إلى الأقسام الثلاثة المميزة بوضوح، بحيث يظهر الرقم يتوسط أعلى الصفحة المستقلة الموحية بالعنونة والتقسيم، بخط (بنط) بارز، خشية من غفلة القارئ عن هذا التقسيم. وفي الجزء الأسفل الأيسر من صفحات العناوين الرئيسية الثلاثة عبارات مقتبسة، مما يدخل في تسمية النص الموازي أو المناص (paratexte) بمصطلح جيرار جينيت[57]. وهذه النصوص الموازية المقتبسة هي النصوص التالية:

1. «ينتابني شعور بأننا إلى جانب مصائرنا كأفراد، نشكل أجزاء من أشخاص لا نعرفهم». مقتبس من كتاب كل النيران، لخوليو كورتاثر (من أدب أمريكا اللاتينية)

2. «ما أكثر ما بكيت على بابك! فافتحي الباب وتلطفي لحظة واحدة». مقتبس من منطق الطير لفريد الدين العطار (مؤلف متصوف فارسي)

3. «محال أن تعشق دون ألم» مقتبس من شاعر سويدي هو غونار إيكيلوف.

وحين نربط هذه النصوص الموازية الافتتاحية مع عنوان الكتاب، ومع سلاسله ووحداته الداخلية، نتوقف عند الشحنة العاطفية ومقدار الشجن الذي تختزنه. إنها مقتبسات مثقلة بغنائية الشعر وبروحه التعبيرية الوجدانية، وفي الوقت نفسه ترتبط بعالم الاستيحاش والوحدة الذي يرتبط به تاريخيا نوع القصة القصيرة، وبذلك تنهض هذه الموازيات النصية بوظيفة التهيئة العاطفية، وتلتقي مع العنوان الدال والمؤثر (مدينة الخسارات والرغبة)، وكأن المؤلف يحدد معالم خريطته ويوجه أفق انتظارنا نحو مساحة الألم والخسارات والشجن، ونحو مدينته التي تتنازعها الخسارات والرغبة، الرغبة تمثل فعل إيجاب، يذكر بالاندفاع إلى الامتلاء العاطفي والجنسي، فهو فعل كسب أو ربح، ولكن «الخسارات» السابقة للرغبة تبدو تحديا

واحتمالا مهددا، ولعل استعمال الجمع هنا يوحي باحتمال الخسارة أكثر من الكسب وتحقيق الرغبة. الخسارات فعل سلب، يمثل انكسار اندفاع الرغبة وارتدادها، وكأنه صورة مجردة أو ممثلة لفعل ذلك العاشق الذي يقف على باب المعشوقة المحجوبة يندفع إليها ويبكي على بابها الموصد. قد تتراءى القدس كمدينة مؤنثة في صورة تلك المحبوبة، المرغوب في الامتلاء من حبها ولقائها. وقد تتراءى الخسارات والرغبة في مصائر قصص الحب والعشق التي يتوقع القارئ ظهورها في قصص الكتاب. وفي هذا المستوى الغائر من ميل القصة القصيرة للتعبير عن التجربة الجوانية للفرد تكون قد عززت موقعها في التعبير عن تجربة الإنسان، قد يتمثل الفرد في صورة شخصية قصصية ذات طابع فردي معين، ولكن هذه الفردية تغدو في مستواها التجريدي الغنائي ممثلة لعمق تجربة الإنسان، فتخرج بذلك من حدود الشخصيات والأفراد إلى فضاء الكائنات.

حلقات القصة والسلسلة السداسيّة

تتشعب الأقسام الكبرى إلى فصول جزئية تحدد حدودها علامة الترقيم المنجّمة (* * *) التي تعني اختتام الفصل. والفصول الجزئية عبارة عن سلاسل قصصية سداسية؛ ففي القسم الأول ستة فصول يتكون كل فصل من ست قصص أو وحدات صغرى. والقسم الثاني يتكون من سبعة فصول، وفي كل فصل ست وحدات أيضا. والفصل الثالث يتكون كذلك من سبعة فصول، وفي كل فصل ست وحدات صغرى. لقد ألزم المؤلف نفسه بالسلسلة السداسية التي تعني تنظيما وانضباطا في الشكل وفي مكونات الدائرة أو الحلقة القصصية. وقد بلغ مجموع الوحدات/ القصص مائة وعشرين قصة قصيرة جدا أو وحدة صغرى، جاءت منظمة عبر طريقة التقسيم والتنظيم التي تجعل كل قسم وفصل مميزا محددا بمناخ سردي محدد، مع بقاء روابط تذكرنا بوحدة الكتاب كله.

لقد جاء هذا التقسيم الذي يوحي بالتشعب استجابة لمبدأ السلسلة القصصية التي تبدو عنصرا من عناصر المتوالية، فالقصص الستة في كل مجموعة هي سلسلة واحدة تمثل مراحل أو مواقف أو اختيارات سردية تتصل بالشخصية أو المرحلة التي يختص بها الفصل. وحتى عندما تمتد المرحلة في أكثر من فصل، فإن تغييرا ما يلحق بالسلسلة عبر تغيير الشخصية التي ترتبط

بها الحكايات. وعلى سبيل المثال احتلت حكاية نعمان السجين ثلاث سلاسل في القسم الثالث، لكن ما ساعد على تنظيمها أن أولاها جاءت بمنظور نعمان نفسه، وثانيتها جاءت بمنظور وداد زوجته، فقدمت إضاءات وإضافات من زاويتها هي ومعاينتها لتأثيرات سجنه، والسلسلة الثالثة من منظور رهام ابنتهما التي كبرت حتى أحبت وتزوجت ووالدها في السجن. وبذلك تتميز السلاسل وتقدم إضاءات متباينة مهما يكن التقاطع بينها. ولعل تقسيم الحكاية على هذا النحو في سلاسل تتجزأ بدورها إلى أقسام أصغر، هو ما يؤكد قصصية المتوالية، ويمنع من انفتاحها على النوع الروائي، إذ يحدد هذا التقسيم والتفريع طريقة تحديد المادة السردية وأسلوب تقديمها وتجزئتها ومعالجتها بتلك الكثافة القصصية، وبذلك التوزيع لاختيارات محددة من حكاية طويلة، وفي الوقت نفسه لا يسمح هذا التناول بامتداد الزمن وتطور الأحداث. المعالجة تتكشف فيها في كل مرة أمارات القصة القصيرة جدا، والترابط بين هذه الفروع ليس ترابطا روائيا كما قد يتخيل القارئ الذي عبثت به مسألة الطول والقصر وحدها.

يمكن تسمية هذه النوع من المتواليات القصصية متوالية السلاسل القصصية. وهي أقرب إلى تسمية حلقات القصة القصيرة جدا أيضا، عبر هذه الدوائر المتداخلة والمتماسكة في الآن نفسه.

نظام التأطير

تنفتح السلسلة الأولى في الكتاب على شخصية حليم الراوي والمؤلف النموذجي، ليكون ذلك الإعلان بمثابة الإطار الذي انفتح. السلسلة الأخيرة مهمة أيضا لأنها تشكل تقنية تضيف للمتوالية بعدا من التماسك عبر توفير الإطار السردي، فالسلسلة الختامية بما فيها من مواجهة ومراجعة بين عدد من الشخصيات الأساسية ومؤلفها النموذجي حليم، بمثابة إغلاق ذلك الإطار، على نحو يذكّر بالحكاية الإطارية الأشهر في التراث الإنساني كله، حكاية (ألف ليلة وليلة) التي تظهر لها بعض الإضاءات هنا وهناك، وكأن المتوالية تذكّر بانتسابها إليها من ناحية موقعها السردي المؤثر في تاريخ السرد المتوالد المتتابع وسلاسل الحكايات.

الأقسام الثلاثة بنيت بطريقة متقاربة من ناحية اعتمادها على الوحدات القصصية الموجزة

والمفردة بعنوان مستقل لكل وحدة. ومع استقلال الأقسام الثلاثة فإنها تتكامل وتتداخل لأنها جميعها ترتبط بالقدس وبشخصيات لها صلة بهذه المدينة. وإذا كانت متوالية (القدس وحدها هناك) قد ركزت على المدينة وشخصياتها المقدسية أكثر من غيرها، فإن المتوالية الجديدة تتسع لشخصيات أخرى زارت المدينة أو تعلقت بها، فغدت مقدسية عبر وقوعها في حب القدس. ومن النغمات المميزة التركيز على النساء وعلى الجانب الأنثوي، فكأننا مع سرد يأخذ بعين الاعتبار أنوثة الكتابة، أو الكتابة من منظور نسوي، لإضفاء طابع خاص على الكتاب، إلى جانب طوابعه الأخرى. ولذلك تكثر الشخصيات النسوية، ويكثر التركيز على جانبها الأنثوي، وقصص الحب في إخفاقه ونجاحه بشكل متكرر.

سلاسل من القدس المعاصرة

يرتبط بحليم عثمان الصحفي والكاتب، الذي يتجاوز دور الراوي ليغدو مؤلفا نموذجيا أو كاتبا ضمنيا، في علاقته أو صداقته مع مريم (رسامة الحيطان)، قبل زواجها من إلياس (دليل السياح) الذي تعرف إليها في شوارع القدس وسرعان ما تزوجها. ثم حزمة قصص لها علاقة بشخصية إسبانية هي الفتاة (كرستينا) المؤيدة للفلسطينيين، المتابعة لهمومهم ومعاناتهم. ومن خلالها تقدم صورة لشهادة إنسانية حول معاناة الناس والمدينة.

وهناك حزمة ثالثة تتصل بسرحان ونسرين. سرحان ابن العشرين عاما ولكنه مختل نوعا ما، وينقصه النمو العقلي السليم، ولذلك فقد كبر في السن، ولكنه ظل بعقل طفل. ونسرين بلغت الأربعين ولم تتزوج، وهي عمياء فقدت بصرها. تجمع العائلة الاثنين معا وينتج من زواجهما طفل، لكنه يعيش يتيما بأم غير مبصرة، بعد مقتل أبيه وهو يجمع الخشب من الشوارع. مصادفات قدرية لكنها ليست مستحيلة، تظهر جوانب من غرائب الحياة المقدسية وأحوالها. وينتهي القسم بميرال الفتاة التركية التي تدرس أحوال القدس وتعمل مع السياح القادمين من فلسطين، ويتعرف عليها حليم في رحلته التركية، ولكن صلته بها تتوثق ولا تظل في إطار سياحي. وينتهي القسم برحلتهما إلى قصر السلطان عبد المجيد في اسطنبول.

سلاسل المتخيل التاريخي

يمكن أن نعدّ القسم الثاني من هذه المتوالية محاولة سردية جديدة لتقديم تاريخ القدس أو جوانب منه عبر خيارات محددة، لا تبعد عن الشخصيات النسوية التي ارتبطت بالمدينة، وبقيت بعض المعالم المقدسية تحمل أسماءها حتى اليوم. لا تقدم القصص سردا تاريخيا توثيقيا في هذا المقام، وإنما تقدم متخيلا قصصيا يستند إلى شخصيات ذات طابع تاريخي. وفي هذا السياق تبرز شخصيات ومراحل محددة: (روكسلانة) الأميرة زوجة السلطان سليمان القانوني من منتصف القرن السادس عشر الميلادي، وهي امرأة من مشاهير نساء السلاطين، وقد اختلف المؤرخون في أمرها وتدخلاتها وأثرها في الحكم. ولكن المؤلف قدمها بصورتها المقدسية، فقد وقعت في عشق القدس، وبنت أوقافا وأسبلة تحمل اسمها حتى اليوم. فهي جزء من ذاكرة المدينة المقدسة.

وثم امرأة أخرى من عصر آخر هي (أوغستا فكتوريا) زوجة الأمبراطور الألماني وليم الثاني التي زارت القدس عام 1898 وبنى لها زوجها قصرا باسمها، وهو المبنى الذي استعمل في شؤون مختلفة بعد ذلك حتى غدا اليوم مستشفى (أوغستا فكتوريا ـ المطّلع)، في القدس. وثم حزمة ثالثة تتصل بأواخر العصر العثماني إبان الحرب العالمية الأولى، وفيها قصة الحكواتي والغجرية رجيحة، التي تنتهي بأخذ الحكواتي إلى التجنيد والحرب وعودته قتيلا. وحكاية حفيظة ومجيد الذي اختفى هو الآخر بعد أخذه عنوة إلى التجنيد، ثم حكاية الحاكم التركي وزوجته وخروج الأتراك من المدينة بعد هزيمة الدولة العثمانية في الحرب، ومجيء الجيش البريطاني إلى القدس وإعلان الانتداب. والحزمة التالية من حقبة الوجود البريطاني عبر التركيز على تعلق أحد الجنود بفتاة عربية هي بديعة التي جاءت من يافا لتكمل دراستها في كلية القدس للبنات. بديعة لم تبادله أي حب بل عبثت به وتركته نهبا للانتظار. رأته فيما بعد يحمل سلاحه ويشارك في تفريق المظاهرات، فهو في نهاية الأمر وأوله جندي في جيش محتل. وينتهي القسم بحزمة قصص تتصل بمرحلة الحكم الأردني ووجود الجيش الأردني الذي حاول الحفاظ على ما تبقى من المدينة. تظهر شخصية الجندي مسعود، في علاقته العاطفية مع الأرملة الفلسطينية،

وفي استذكاره لاستشهاد أخيه الذي يكبره بعامين، ثم في انتقال السرد إلى المرأة: زوجة الأخ الشهيد، واستعادة عرسها قبل النكبة بسبع سنوات. إنه تناول تاريخي ولكنه معالج من منظور سردي مكثف يخضع لخيارات الكاتب ورؤيته المتعاطفة مع المرأة، لإعطائها حضورها وأثرها في القدس، وفيمن ارتبطوا بها.

سلاسل الرسائل والعلاقات والمواجهات

يظهر حليم مجددا، في رسائله وعلاقاته عبر شبكة الانترنت، مع فتاة غزة (سكينة) التي تحتل مجموعة لا بأس بها من قصص القسم، حتى تمنح الكتاب طابع الواقع الافتراضي وتقنياته ولغته. وهناك حزمة ثانية تتصل بنعمان السجين الفلسطيني المحكوم بالسجن لعشرين سنة، تحضر معه زوجته وابنته، في عدة قصص، وهم من جيران حليم عثمان. كذلك يحضر برنارد وماتيلدا السائحان من بروكسل، لتمثيل دور المتضامنين المستكشفين للحياة في القدس. وهما أيضا يصادفان إلياس دليل السياح وزوج مريم الرسامة. وتحضر ميرال مجددا عبر الرسائل، لاستكمال ما بدأ في القسم الأول.

القصص الأخيرة تمثل لقاء عدد من الشخصيات مع المؤلف النموذجي (حليم عثمان): حيث تجيئه هذه الشخصيات، وتحاسبه أو تعاتبه على ما فعله فيها حين كتب عنها أو ألّفها. إنه حضور (الميتا سرد) مجددا، في تمرد الشخصية على مؤلفها النموذجي الذي يمثل شخصية فنية هو الآخر.

المركزي والهامشي

ينسج هذا الكتاب وحداته وحكاياته دون أن ينسى بلاغة الهامشي وجمالية التفاصيل اليومية والمنسية أو المتروكة، ومثله أيضا عالم المكبوت الذي يخبأ في الحياة الاعتيادية، وتكشفه حياة السرد وحكاياته في احتفائها بالسري وغير المعلن. وفي هذا المناخ ندرك وظيفة الشخصيات التي تنتمي صراحة إلى عالم الهامش مثل: شخصية الحكواتي، وشخصية الغجرية رجيحة. وزوجة الجندي الأردني الذي استشهد على أسوار القدس، وبنت المدرسة التي تعلق بها الجندي الإنجليزي، وسرحان الذي يعاني من نقص نموه العقلي، ونسرين التي فقدت بصرها، وخادمة

زوجة الحاكم التركي الذي هرب وهربت زوجته ونسيا الخادمة. وغير ذلك من شخصيات عادية وهامشية سعت القصص إلى إنصافها وإضاءة دورها في مسيرة الحياة المقدسية.

ومقابل هذا النوع من الشخصيات هناك شخصيات مركزية تنتمي إلى متن الحياة السياسية والاجتماعية في عصرها، كشخصية (روكسلانة) وشخصية (أوغستا فكتوريا) وشخصية زوجة الحاكم التركي الأخير على القدس. ولكن مع مركزية هذه الشخصيات فإن المنظور الهامشي يفعل فعله بطريقة أخرى، من خلال تقديم الأبعاد المخفية والغائرة والمكبوتة والمخبأة في هذه الشخصيات، دون اعتبار لمكانتها أو خوف من سطوتها «التاريخية» فيتم عبر الكشف عن تلك التفاصيل المخبوءة المكتومة في مثل هذه الشخصيات تفجير الهامشي والمكبوت في مكوناتها وتركيباتها، وتكون قوة السرد هنا مرهونة باكتشاف تلك الجوانب أو اختراعها بطاقة التخييل اعتمادا على إيحاءات وظلال تستمد من سيرة الشخصية وبعض مأثوراتها.

لقد تنوعت شخصيات هذه المتوالية تنوعا شديدا؛ منهم مسلمون ومسيحيون، وفلسطينيون وعرب، أتراك وأوروبيون، رجال ونساء، كبار وصغار...لكنهم التقوا في دائرة عشق القدس والتعلق بها، والارتباط بأسبابها. وربط بينهم برابط فني سردي: حضور حليم عثمان الراوي الرئيسي والمؤلف النموذجي الذي جعله المؤلف الحقيقي ممثله في هذا العالم المتشابك المركب.

وفي مستوى الرؤية يلفتنا ذلك التعاطف الأصيل مع النساء، وترجمة ذلك في سلوكات الشخصيات ومواقفها التقدمية تجاه النساء والفتيات. والأمر الآخر التعبير عن القدس بوصفها مدينة الإخاء الإسلامي المسيحي من جهة، ومدينة إنسانية فريدة تنوء تحت عبث الاحتلال، ولا تعدم أن تجد مناصرين يزورونها ويعجبون بها ويكتشفون ظلم الاحتلال وقسوته، فيقفون مع أهلها وذاكرتها، ولكنهم مع وضوح وجودهم لا يبلغ بهم الأمر ما يجاوز حدود التعاطف والانفعال. ومع ذلك فهو انفعال محمود في هذه المرحلة الصعبة من حياة المدينة وحياة أهلها. وفي إطار البعد المسيحي للمدينة تمنح المتوالية لفتات متعددة إلى الهوية المسيحية والسكانية للقدس، ولكنها تسجّل على لسان مريم الرسامة التي هاجرت معظم عائلتها، وعادت هي وحدها إلى القدس ظاهرة «تناقص عدد المسيحيين الفلسطينيين في المدينة!»[58].

يتميز القسم الثالث بحضور تقنيات السرد المستمدة من الواقع الافتراضي واقع الانترنت، بإمكاناته التواصيله المتنوعة. والعلاقة في هذا القسم بين حليم من جهة وسكينة الفتاة المقيمة في غزة من جهة أخرى. وتضيء عدة أمور في آن معا: تظهر تمزق فلسطين وصعوبة التواصل بين أبنائها وبناتها بسبب الاحتلال، بل حتى التواصل في العالم الافتراضي غير الواقعي هو تواصل مشروخ ومعرّض للانقطاع، فقد تنقطع الكهرباء، وقد يستشهد أحد الأطراف لكي يغدو ذلك الواقع أكثر هشاشة وسخرية في طرحه البديل عن الواقع الحقيقي.

الحضور الثنائي

ثمة إيقاع ثنائي يخترق هذه المتوالية، مما يتمثل في عرض الحياة عبر العلاقات الثنائية المرتبطة بالصداقة أو شبه الحب أو الحب أو الزواج، مع تفجير التوتر في هذه الثنائيات، والكشف عن دراميتها بحس شبه مسرحي:

حليم ومريم/ إلياس ومريم/ سرحان ونسرين/ حليم وميرال/ كريستينا ومراسل الفضائية/ روكسلانة والسلطان/ أوغستا فكتوريا والإمبراطور/ جبريل والغجرية/ حفيظة ومجيد/ الحاكم التركي وزوجته/ بديعة والجندي البريطاني/ مسعود والأرملة/ حليم وسكينة/ نعمان ووداد/ رهام وحبيبها/ برنارد وماتيلدا.

لقد شكلت هذه الثنائيات، ونسج الوحدات في ضوء الارتباط الثنائي ذي الطابع العاطفي غالبا نقطة ارتكاز مهمة في بناء السلاسل، وبناء المتوالية في نهاية الأمر. وهو بلا شك خيار بنائي يشكل إحدى أبرز ميزات هذه المتوالية، وقد أدى هذا الخيار إلى توسيع الطابع العاطفي والإنساني، وإلى وضع قضية القدس في إطار جديد، واختبار جديد ، تحتكم إليه هذه الثنائيات في نجاحها وفشلها، في رغباتها وخساراتها.

تقديم الشخصيات: الدرامي والغنائي

لقد وفرت الثنائيات العاطفية (رجل وامرأة) أرضية مهيأة أو خصبة للعنصر الغنائي العاطفي، ولكن الكاتب عمد إلى طريقة مخصوصة في تقديم الشخصيات بطريقة درامية/ مسرحية، وذلك عبر حديثها عن نفسها مباشرة، أو حديث الراوي عنها، وأحيانا باستخدام الأسلوبين معا دون فواصل أو عقبات، فكأن الشخصية أمام القارئ تؤدي دروها، وتتكلم بطريقة مشخّصة. ولدى شقير خبرة في الكتابة للمسرح وقد أفاد منها هنا، عبر تقديم الحدث والموقف المتأزم المركب، الذي ينتج عنه الحس الدرامي، المتأتي من تأثير الحدث وليس من الوصف أو الانطباع العاطفي. ثمة لجم ملحوظ وقصدي في كثير من المشاهد للغة الشعرية أو العاطفية، والاستعاضة عن ذلك بتأثير الحدث والموقف الذي يفجر التأثير، ويكتسب دوره ضمن وحدات السلسلة، كأنها مشاهد أو فصول مسرحية متتابعة.

ومن علامات المسرحة ذات الطابع الدرامي، ما يرصده القارئ في تكرار تقديم الشخصيات بأسلوب شبه موحد في تسعة عشر مشهداً، أكثرها يرد في المشهد الأول أو الوحدة الأولى من السلسلة، وكأنه مدخل تعريفي بالشخصية، ولكنه خال من الإسهاب، شديد الكثافة، يجري التركيز فيه على عناصر محددة. ويمكن للقارئ أن يتابع هذا المظهر المهمّ في الوحدات التي تبدأ بإعلان أسماء الشخصيات بضمير المتكلم تارة، أي أنها تتظاهر بالحديث المباشر إلى القارئ/ المشاهد، أو بضمير الغائب، كأن الراوي يقدمها فيما هي تمثل دورها أو تؤدي فقرتها.

ـ اسمي حليم (ص7)

ـ اسمها مريم (ص13)

ـ اسمه الياس (ص16)

ـ اسمها كريستينا (ص19)

ـ اسمه سرحان (ص26)

ـ اسمها نسرين (ص27)

ـ اسمها ميرال (ص37)

ـ اسمها روكسلانة (ص47)

ـ اسمها فكتوريا (ص55)

ـ اسمه جبريل (ص63)

ـ اسمها حفيظة (ص69)

ـ اسمه مجيد (ص71)

ـ اسمها بديعة (ص85)

ـ اسمه مسعود (ص93)

ـ اسمها سكينة (ص111)

ـ اسمي نعمان (ص117)

ـ اسمي وداد (ص123)

ـ اسمي برنارد (ص129)

ـ اسمي رهام (ص139)

وفي السلسلة الأخيرة تظهر مجموعة مختارة من هذه الشخصيات، كأنها تعاود الظهور على المسرح، في مواجهة مع المؤلف النموذجي، ويكون حضورها وحديثها وتقديمها موحياً بالأسلوب الدرامي ـ التمثيلي نفسه:

ـ جاءتني فكتوريا (ص145)

ـ جاءني الحكواتي (ص146)

ـ جاءني نعمان (ص147)

ـ جاءني سرحان (ص148)

- جاءتني ميرال (ص149)

- جاءتني سكينة (ص150)

ويظهر جليّاً تنوع الأسماء ووظيفة التسمية؛ سواء أكانت الأسماء تاريخية (روكسلانة، فكتوريا) أم كانت مختلقة لحمل دلالات معينة، ريفية ومدنية، أجنبية وعربية، مسيحية ومسلمة، أسماء رجال ونساء...وثمّ حضور لأسماء النساء وشخصياتهن بشكل ملحوظ، وهو أيضا نغمة نسوية محببة دون ادعاء أو افتعال في هذا الكتاب. فإذا كان الأدب الكلاسيكي هو أدب الشخصيات الذكورية الخشنة، فنحن في هذا المقام مع أدب اختار التعبير عن النساء بوصفهن «جماعة مغمورة» أو منسية أو مهمشة تظهر في حالة من الفقد والاستيحاش والبحث عن ألفة ومستقر.

ثمة ميل إلى خفة السرد وانطلاقه وسرعته، والتعويل على خبرة الكاتب في تحريك الرواة واختراعهم وتنويعهم. في وحدة (ضفاف) مثلا يتداخل السارد العليم بضمير الغائب مع السرد بضمير المتكلم، وقد جاء النص بخط موحد ودون تمييز الرواة بأي ملمح سوى ما يمكن للقارئ أن يدققه بحسب الصياغة اللغوية:

(سنثبت النص مميزين خط السارد المتكلم بالبنط الأسود (والتشديد من عندنا لملاحظة التداخل).

«روكسلانة الآن حزينة. **أنا حزينة، جمالي يذوي**. جمالها يذوي والهمس ينتصر، أو ربما انتصرت تلك المرأة التي ظهرت في حلبة القصر على غير ميعاد. امرأة تذكّر روكسلانة بأيام شبابها، **تذكرني بأيام شبابي حينما أسرتُ قلب السلطان ولم أترك له فرصة للإفلات**. تلك المرأة بالذات هي التي هزمت ركسلانة، وجعلتها تنزوي في أحد أركان القصر.

روكسلانة تتأمل رحلة حياتها، **رحلة حياتي التي كانت حافلة بالأمجاد، غير خالية من الخسارات**. وبين الحين والآخر يستيقظ في قلبها الحنين إلى القدس، **يستيقظ الحنين ولا أملك في تلك اللحظة غير البكاء**. غير أنها تشعر في قرارة نفسها بأن تلك ليست نهاية المطاف.

فالحياة أغنى من قصة يكتبها كاتب يحيا على الضفاف. وله أن يصمت أو أن يعود إلى استئناف الكلام، فالأمران بالنسبة لروكسلانة سيان»[85] .

ثمة تناوب قصدي غير عفوي، بين الرواة أو ضمائر السرد، كأنها شخصية درامية يحكى عنها مرة، وهي صامتة تؤدي دورها بالإيماء، ومرة يسكت الراوي ويترك لها الفرصة لأداء الدور الذي يتضمن تكرار بعض العبارات ولكن عبر تمثيلها أو التعبير عنها مباشرة بلسان روكسلانة نفسها. وتشعرنا هذه القصة بشكل قصدي أيضا بإمكانات السرد المخبوءة وبالفرق الدلالي بين الرواة.

الهوامش

1- محمود شقير، احتمالات طفيفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2006.

2- محمود شقير، القدس وحدها هناك، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، 2010.

3- محمود شقير، مدينة الخسارات والرغبة، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، 2011.

4- تتوفر نماذج كافية من هذه القراءات على الموقع الإلكتروني لمحمود شقير، من مثل قراءات: سامي مسلّم، وحسن خضر. انظر موقع الكاتب:www.mahmoudshukair.com

5- محمد مصطفى سليم، القصة وجدل النوع، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2006، ص69-70.

6- Robert M.Luscher, The Short Story Sequence: An Open Book, In: Short Story Theory at a CROSSROADS, Edited by Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey, Louisiana State University Press, London, 1989, P.149.

وقد ترجم هذه المقالة الناقد المصري خيري دومة في كتاب: القصة الرواية المؤلف ـ دراسات في نظرية الأنواع المعاصرة، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997، ص89-103.

7- انظر: محمد عبيد الله، بنية الرواية القصيرة، دار أزمنة، عمان، ط1، 2007، ص161.

8- لوشر، روبرت، متوالية القصة القصيرة كتاب مفتوح، في: القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم د.خيري دومة، ص89.

9- لوشر، روبرت، المرجع السابق، ص90.

10- انظر:

One Story,Many Voices: Problems of Unity in the Short- Story Cycle, by Jennifer J.Smith, , A Dissertation Submitted to the Faculty of the University Graduate School, Indiana University, U.S.A,Aprill 2011.

11- ركّز بنيامين فوركنر في أطروحته على أن المتوالية القصصية نوع ثالث يقع في مفترق الطرق بين القصة القصيرة والرواية، ولذلك تبدو قضية الروابط وصور الوحدة المتبادلة بين القصص مجموعة من الأمور المهمة في هذا النوع. انظر:

Short Story Cycles of the Americas,by Benjamin Forkner, A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University, U.S.A,August 2012. p.17 -20.

12- محمود شقير، شهادة: أنا والكتابة القصصية ومحاولات التجديد، في: أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، تحرير وتقديم ومراجعة محمد عبيد الله، ص550.

13- محمود شقير، المرجع السابق، ص551-552.

14- محمود شقير، أنا والقدس والكتابة ، في كتاب مشترك: القدس هي الكلمة، وليد أبو بكر وآخرون، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، فلسطين، 2013، ص123.

15- محمود شقير، المرجع نفسه، ص124.

16- محمود شقير، احتمالات طفيفة، ص39.

17- يتحدث محمود شقير عن هذه التجربة فيقول: «قمت باستحضار شخصيات من بطون الكتب. استحضرت الفارس دون كيخوته الذي خلقه ثيربانتس، والجندي الطيب شفيك الذي خلقه ياروسلاف هاشيك، وسعيد أبو النحس المتشائل الذي خلقه أميل حبيبي، ثم خلطت الشخصيات والأزمنة والأمكنة وجعلت المأساة الفلسطينية تخترق هذه الشخصيات وهذه الأمكنة والأزمنة. لكي تقول إن هموم البشر متشابهة، وإن مأساة الفلسطينيين تستحق أن يتعاطف معها كل البشر، باعتبارها هما وطنيا وإنسانيا جديرا بالتعاطف والانتباه». محمود شقير، شهادة: أنا والكتابة ومحاولات التجديد، في: أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، ص 551.

18- انظر: خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص267 وما بعدها.

19- المرجع نفسه، ص554.

20- محمود شقير، احتمالات طفيفة، ص7.

21- المصدر نفسه، ص8.

22- المصدر نفسه، ص10.

23- المصدر نفسه، ص18.

24- المصدر نفسه، ص44.

25- في قراءته لرواية الجندي الطيب شفيك اعتبر يوسف ضمرة (الشفيكية) نمطا أو مسلكا وليس مجرد شخصية روائية عادية: « ربما يكون شفيك أكثر الشخصيات الروائية حضورا في الفضاء العربي الراهن، بما ينطوي عليه هذا الفضاء من فانتازيا، وسوريالية مفرطة. وهو واقع موضوعي معيش يوميا، ولكن التعبير عنه يتم بجهامةٍ وحدّة وأسلوب نمطي وتحليلات سياسية تأخذ طابع الاستعجال حينا والرغائبية حينا آخر. ولذلك يبدو الجندي الطيب شفيك هو الأقدر على التشخيص برؤيته العميقة، القائمة على سخرية

مريرة ومليئة بالقسوة». انظر: يوسف ضمرة، أين العسكري الطيب شفيك؟، موقع الجزيرة: http://www.aljazeera.net بتاريخ 2011/7/21. ونحسب أن محمود شقير بتقديم شخصية سعيد وتفاعلها مع الجندي الطيب شفيك قد قارب ذلك النوع من السخرية والمفارقة المرّة.

26- محمود شقير، احتمالات طفيفة، ص65.

27- المصدر نفسه، ص67.

28- المصدر نفسه، ص70.

29- المصدر نفسه، ص101.

30- المصدر نفسه، ص108.

31- المصدر نفسه، ص106.

32- المصدر نفسه، ص111.

33- أمبرتو إيكو، ست جولات في الغابة القصصية، ترجمة محمد بن منصور أبا حسين، جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1998، ص54، 74. وقد خصص إيكو جولته الثالثة لما سماه (التباطؤ في الغابة) والغابة هي الاستعارة الأثيرة التي استعملها إيكو للتعبير عن عالم السرد المتداخل المتشابك.

34- احتمالات طفيفة، ص111.

35- المصدر نفسه، ص120. وقد تكررت صورة الأخت في قصص ملحوظة في إنتاج شقير، وفي ضوء قراءة (ظل آخر للمدينة) وغيره نرى أن هذه القصص تمثيل لصلته الروحية بأخته (أمينة) التي ظل يشعر بالذنب لأنه لم يكن إلى جانبها ولم يتفهمها كما ينبغي. فعالج ذلك الإحساس بكتابة هذه القصص وقصص أخرى في غير مجموعة. كما أن تجربتها علمته الوقوف إلى جانب النساء المضطهدات من مجتمعهن، فوقف عند المرأة ووقف معها وقفات تقدمية في إنتاجه. ومن صور حضور (أمينة) في كتابات شقير ما رصدناه من أصداء شخصيتها في القصص المشار إليها في (احتمالات طفيفة)، ومنها أيضا: أنه أهدى مجموعته (مرور خاطف) إلى ذكراها وكتب عنها قصة (حلم) في المجموعة نفسها (ص50) التي تقدم طيف أمينة وهو لا يكاد يغيب عنه. وقد حضرت أمينة أيضا في عدة مواقع من كتاب (ظل آخر للمدينة)، وأخيرا خصص لها الفصل الأول من كتابه الاستذكاري الحميم: مرايا الغياب (ص9-34)، وعنون الفصل بـ (أمينة المرأة حينما تكون ضحية) وهو فصل مؤثر متنور، يدمج فيه بين الحادثة الشخصية لأمينة ومصابه الشخصي فيها وموقع المرأة في المجتمع الفلسطيني والعربي.

36- احتمالات طفيفة، ص112.

37- المصدر نفسه، ص147.

38- أوكنور، فرانك، الصوت المنفرد، ترجمة محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص27.

39- محمود شقير، القدس وحدها هناك، ص5.

40- محمود شقير، القدس وحدها هناك، ص14.

41- المؤلف النموذجي Model Auther يقابله القارئ النموذجي Model Reader ووفق ما نفهمه من شرح أمبرتو إيكو لهاتين الوظيفتين فإن «القارئ النموذجي هو الذي يتوقع النص تعاونه معه، بل يحاول النص أن يوجده ويشكّله. فإذا بدأ نص بعبارة: (كان يا ما كان) فإنه بذلك يرسل إشارة تمكنه من انتقاء قراء نموذجيين بعينهم دون سواهم، كالأطفال أو على الأقل قراء يقبلون ويوافقون على أن القصة لا تخضع للمنطق أو الحس العام». أما المؤلف النموذجي فيحاول إيكو تعريفه بقوله: «المؤلف النموذجي هو ذلك الصوت الذي يتحدث إلينا بحنو (أو بتغطرس وخبث) ويريد أن نكون بجانبه. فالاستراتيجية السردية تتشكل من هذا الصوت على شكل إرشادات نقتفيها خطوة خطوة عندما نقرر أن نقوم بدور القارئ النموذجي». أمبرتو إيكو، ست جولات في الغابة القصصية، ترجمة محمد بن منصور أبا حسين، جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1998، ص10، 14.

42- محمود شقير، القدس وحدها هناك، ص161.

43- المصدر نفسه، ص34.

44- المصدر نفسه، ص49.

45- المصدر نفسه، ص50.

46- المصدر نفسه، ص58.

47- المصدر نفسه، ص 69.

48- المصدر نفسه، ص92.

49- المصدر نفسه، ص93.

50- المصدر نفسه، ص159.

51- المصدر نفسه، ص170.

52- المصدر نفسه، ص171.

53- المصدر نفسه، ص15.

54- المصدر نفسه، ص130.

55- المصدر نفسه، ص131.

56- المصدر نفسه، ص131.

57- انظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت ـ الجزائر، ط1، 2008، ص44. ويعرف جينيت المناصّ بأنه: «كل ما يجعل النص كتابا يقترح نفسه على قرائه..فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة. نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير بورخس، البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه».

58- محمود شقير، مدينة الخسارات والرغبة ص13.

59- المصدر نفسه، ص53.

الفصل الخامس

كرنفالية القصة القصيرة جداً
والمقاومة بالسخرية

كرنفالية القصة القصيرة
والمقاومة بالسخرية

مدخل

تبدو السخرية ومشتقاتها ظاهرة ملموسة في وجوه ترتبط بظاهرة (الضحك) بأبعاده الفكرية والنفسية والاجتماعية، ويمكن تلمّسها في الحياة اليومية عبر أشكال مختلفة؛ منها ظاهرة (النكتة الشعبية)، ومنها ظهور فئة المضحكين الذين يعدّون مصدرا وباعثا على إنتاج مادة الضحك ومواقفه. ولكن قراءة هذه الظاهرة في المجال الأدبي والسردي بشكل يتجاوز العرض التقليدي وتلخيص «المواقف» المضحكة لا تخلو من صعوبة، ومرد ذلك ضعف الاهتمام بدراستها والتنظير لها واكتشاف أنظمتها واستراتيجياتها الأدبية. فبالرغم من وجود تراث ساخر يمتد من «الملهاة» الإغريقية حتى نوادر الأدب العربي وحكاياته المرحة، مما يظهر ـ على سبيل المثال ـ في بعض إنتاج الجاحظ (ت255هـ) وسخرية سوداوية في جانب من إنتاج التوحيدي (توفي حوالي 414 هـ) وامتداد هذا التيار إلى أزمنة لاحقة ظهر فيها أدباء ساخرون وشخصيات ساخرة، واشتهرت صور متنوعة من ألوان الحكاية المرحة وأنواعها، وصولا إلى الأدب الحديث وصور السخرية فيه، فإن السخرية ما تزال محورا محيرا للدارسين والنقاد، من ناحية دراستها فنيا وشكليا، ومن ناحية تداخلها مع ظواهر وتسميات أخرى: كالمفارقة والتهكّم والهجاء. وإذا كان الحديث عن «المضمون» الساخر عبر شرح المادة أو تلخيص القصة التي تنطوي على عناصر ومواقف مضحكة يبدو أمرا ميسورا، فإن دراسة «السخرية»

من منظور فني وجمالي لا تبدو بذلك اليسر، إذ ليس لدينا تراث نقدي كاف في هذا المجال.

وقد شكت فدوى دوغلاس مالطي في مفتتح دراسة لها عن فكاهة الجاحظ مما نشكو منه، فقالت: «وعلى أية حال فإن المشكلة الأولى التي نواجهها هي الحقيقة السيئة بأنه لا يوجد أي نظرية عامة وشاملة ومقبولة بشكل عام عن الفكاهة تفسّر جميع السبل الفنية للفكاهة ولماذا هي مضحكة؟»[1]، ثم لخصت (مالطي) بعض آراء بيرجسون، وفرويد، وكوستلر، ونورمان هولاند، دون أن تجد ضالتها الأدبية فيما ذهبوا إليه من محاولات تفسير هذه الظاهرة من منظورات فلسفية ونفسية واجتماعية.

مفهوم الكرنفالية عند باختين

وفي النقد العالمي تبدو تنظيرات ميخائيل باختين لافتة مضيئة في دراسته للسرد الساخر ورواية الضحك، وقد كشفت دراساته وتأملاته العميقة عن إبراز ما سماه بالكرنفالية، وصلتها بالمحاكاة الساخرة وتعدد الأصوات. «وقد سك ميخائيل باختين كلمة (الكرنفالية) Carnivalization[2] لوصف عمليات نفاذ أو اختراق الحس الكرنفالي أو الاحتفالي الحياة اليومية، وكذلك لوصف الأثر الخاص بالكرنفال في تشكيل اللغة والأدب»[3]. فالكرنفالية ـ بمعناها الأدبي ـ تستعمل «وصفا لحيوية الرواية وما تؤصله من نسبية بهيجة، وما تنطوي عليه من تعددية أسلوبية واختلاف وجهات النظر وتباين الأصوات...وتتأسس الاحتفالية (في السرد) حالما تبدأ معاني الاحتفال بتمزيق القيم الاجتماعية وتشويهها أو قلبها رأسا على عقب..وقد قسّمها باختين إلى ثلاثة أشكال رئيسية هي: المشاهد الطقوسية، والتآليف اللفظية الهزلية، ومختلف أجناس اللغة البذيئة، فهي غالبا ما تجتمع وتختلط معا في الكرنفال»[4].

الأمر الآخر المهم عند باختين ربطه الاحتفالية أو الكرنفالية بظاهرة التعدد اللغوي واللساني التي تنتظم بشكل واضح «داخل نصوص الرواية الهزلية..(حيث) نجد استحضارا بارودي (ساخرا) لمجموع مستويات اللغة الأدبية والمكتوبة والمتحدث بها في عصرها. وقلما نجد رواية (هزلية) لا تكون موسوعة تضم أوردة اللغة الأدبية وأشكالها. هذه الأسلبة ـ البارودية عادة ـ

للغة الخاصة بالأجناس التعبيرية، وبالمهن وبطبقات أخرى من اللغة، تكون أحيانا، مفصولة بخطاب مباشر من الكاتب، يترجم فيه مباشرة رؤيته للعالم وأحكامه القيمية. لكن أساس الرواية الهزلية هو صيغة نوعية تماما تتمثل في اللجوء إلى اللغة المشتركة. فهذه (اللغة) التي يكتبها ويتكلمها بكيفية مشتركة متوسط الناس المتعايشين في بيئة معينة، يتعامل معها الكاتب وكأنها الرأي العام، أو الموقف اللفظي العادي لوسط اجتماعي معين تجاه كائنات وأشياء، أو باعتبارها وجهة النظر والحكم المألوفين. والكاتب يبتعد قليلا أو كثيرا عن تلك اللغة، ويضفي عليها الموضوعية من خلال تموضعه خارجها، ومن خلال حرْف نواياه عبر الرأي العام المجسّد داخل لغته»[5].

ويمكن أن نستنير بكرنفالية باختين وبملاحظاته المهمة حول رواية الضحك والهزل، ونكيّفها مع نوع القصة القصيرة، بشيء من المرونة والتسامح، في ضوء قصر الشريط اللغوي في القصة القصيرة، وفي ضوء جذرها الغنائي الذي يبدو متعارضا من حيث المبدأ مع التعدد الصوتي والأسلوبي الذي ميز النوع الروائي أكثر من نوع القصة القصيرة.

السخرية في قصص محمود شقير

ظهرت السخرية بشكل هامشي أو جزئي في بعض قصص محمود شقير التي تناولناها سابقا، ولكنها تظهر بشكل قصدي واضح في مجموعتين قصصيتين هما: صورة شاكيرا[6]، وابنة خالتي كوندوليزا[7]. وتمثلان مرحلة جديدة متقدمة في مسيرة محمود شقير. إنهما مجموعتان مهمتان حقا أدبيا وثقافيا، فهما تمثلان الإنتاج القصصي الجديد للمؤلف في العقد الأول من الألفية الثالثة، وتمثلان قراءته للواقع الفلسطيني الجديد بعد اتفاقات أوسلو وظهور السلطة الوطنية الفلسطينية، والتنافس بين حماس وفتح إلى حدود التنافر والتناحر في وطن لم يتحرر بعد. وهو أيضا واقع جديد نوعا ما على المؤلف بعد غياب دام ثمانية عشر عاما، تغيرت خلالها أمور كثيرة، تخص الكاتب والجماعة التي يعبر عنها، مثلما تبدو تلك التغيرات مرتهنة في جانب كبير منها لعوامل خارجية، يتصل بعضها بالاحتلال، وبعضها بالقوى العالمية التي تتحكم سياسيا

في توجيهات الوضع الفلسطيني.

كتبت هذه القصص بعد عودة شقير إلى وطنه أو ما تبقى منه بعد نفي قسري طويل، بدأ بإلقائه معصوب العينين على الحدود اللبنانية في منتصف سبعينات القرن العشرين. وأمام الواقع الجديد والتحولات الفلسطينية والعالمية بدت السخرية خيارا من خيارات الكاتب، لمواجهة طبقات الواقع السوداء المتراكمة. وإذا ذهبنا إلى أن شقير ليس كاتبا «سوداويا»، فإن السخرية ـ في هذه المرحلة من إنتاجه ومن واقع وطنه ـ تبدو سبيلا مهما مقاوما للسوداوية. وإذا صح تقديرنا فإن القصص القليلة التي خلت من السخرية في مجموعة (صورة شاكيرا) قد اقتربت من السوداوية والألم، خصوصا مع حضور شخصيات الكهول وعذابات التقدم في العمر، وما تجره هذه المرحلة على النفس من سوداوية ويأس. وجدنا هذا الخيط في القصص «الجادة» أو «المتألمة» من مثل: قصة (شظايا)[8] التي تقص حادثة رحيل الأب الكهل وتصور الموت بصورة بشعة. وكذلك قصة (الجراد)[9] وقصة (هرم)[10] وقصة (خريف ما)[11] وغيرها. هذا الخط المتألم الموجوع قاومه شقير بهذه السخرية التي تبدو سبيلا للشفاء من الأسى، لا بإنكاره وتجاهله، وإنما باحتماله وعبوره من خلال موجات الضحك والهزل التي تتعدد صورها ومناخاتها واستراتيجياتها، كما سنرى في قراءتنا التفصيلية.

وإذا كانت ملامح الواقعية لم تفارق شقير في مختلف تحولاته، فقد لاحظنا أنها غدت واقعية شعرية إن جاز التعبير في مرحلة القصة القصيرة جدا، مع ميل إلى التجريد وإلى ضبابية ملامح المكان..وفي قصص المرحلة الجديدة عودة جديدة إلى الواقعية مع دمجها بمكتسبات التقنية القصصية والأسلوب الساخر والشعرية وغير ذلك في خليط يصعب أن نتصور اكتماله لو لم تكن تجربة شقير بذلك الاتساع والخبرة.

القسم الأكبر من القصص يرتبط بمكان واحد تقريبا هو الحي أو الحارة الشعبية. ونفهم من السياق أنه حي شعبي مقدسي يمثل إحدى القرى القريبة من القدس التي ألحقت بها وضمت إليها في المراحل الأخيرة (ضمن ما سمي بالقدس الكبرى) ولكن هذه الأحياء العربية ظلت مهملة بعيدة عن أي اهتمام أو «تنمية»، فشجع الاحتلال استمرار الثقافة

الريفية، بل انتعش التريبف بأشكاله المختلفة وتراجعت القيم المدنية التي كانت مهيأة للنمو والانتشار. وليس المكان وحده الذي يتكرر، بل إن بعض الشخصيات من هذا الحي تحضر في أكثر من قصة، وتعاود الظهور في قصص الحي المقدسي، وتتمثل العودة الواقعية في هذا الحضور المباشر للمكان بمحمولاته ووظائفه الاجتماعية الواقعية، وتحضر الحياة اليومية بشكل مكثف، وتسمى الشخصيات بأسمائها مع حرص على تفريدها بملامح شكلية وثقافية تميزها. ولذلك فإن التفاصيل ومادة الحياة اليومية هي الطبقة التي تظهر أولا، وفي خلفيتها تبدو تلك التحولات التي عصفت بالحياة الفلسطينية، وما استجد من أحداث وظواهر أثرت تأثيرات بليغة في الحياة اليومية للناس. تتجرأ القصص ببطولة نادرة في قراءة الحياة اليومية لعلها تنفذ من خلال ذلك إلى الطبقات الأعمق، وإلى تحليلات ثقافية واجتماعية تبرز شيئا من تحولات هذه الحياة للأسوأ أو الأفضل. المهم هو قدرة النوع الأدبي على التقاط تفاصيل الحياة وتحليلها دون الضياع في طبيعتها اليومية.

ولعل هذا المناخ المشترك في المجموعتين هو ما دفع د.إبراهيم أبو هشهش إلى القول عن المجموعتين: «يمكن النظر إلى بعض قصصهما على أنها متواليات سردية، بل وتكادان معا تقيمان شكلا من أشكال الرواية التجريبية الحداثية، فمجموع قصص المجموعتين يهيمن عليه مناخ سردي متجانس، بالرغم من فرادة كل قصة وتميزها وإمكان قراءتها باستقلال تام عن أية قصة أخرى. وبالرغم أيضا من اختلاف كل قصة في شخوصها وأحداثها إلا أن هناك مصيرا مشتركا يسلك جميع هذه القصص في نظام واحد، ويسبغ عليها مناخا نفسيا موحدا، فهي تجري في فضاء اجتماعي إنساني واحد، وتتضافر جميعها معا في إحداث أثر ذهني وجداني شبيه بالأثر الذي تتركه الرواية في القارئ على وجه العموم»[12] .

ووفق تقصي شاكر عبد الحميد في كتابه (الفكاهة والضحك) فإن ظاهرة الضحك والسخرية ألصق بالعامة والطبقات الشعبية، و(شعبية الضحك) تبدو مدخلا واضحا في تجربة محمود شقير، وقد تبدى هذا البعد الشعبي من خلال حضور التركيز على الحي المقدسي والحارة الفلسطينية بمكوناته المحلية وناسه العاديين. ولكن إضافة شقير هي فتح هذا المناخ الشعبي على محيطه الفلسطيني والعربي من جهة، ووضعه في مواجهة مفاجئة وحادة مع مناخ العولمة

الذي يتمثل بتلك الشخصيات العالمية التي زارت الحي أو دعاها هو إلى زيارته، أو حاول التواصل معها والكتابة إليها، بذرائع ومسوّغات فنية تكشف عنها القصص. ولعل وضع شخصيات سياسية وفنية وإعلامية مما يتكرر ذكره في وسائل الإعلام، وممن لهم ارتباط ما بالقضية الفلسطينية، أو لهم حضور في ذلك المجتمع، بسبب سطوة تأثير الفضائيات ووسائل الإعلام والتواصل الجماهيري التي بدا الحي مستهلكا لها مبهورا أحيانا بما يقدم من خلالها، لعل عرض ذلك كله في مرآة الحارة الشعبية الفلسطينية ومن منظورها، هو ما يفجر أول عناصر الضحك في هذه المجموعة، عبر جمع المتباعدات والتقاء المتضادات والمتناقضات، وما ينتج عن ذلك من مواقف ومفارقات مضحكة.

تقف هذه القصص على اللحظة الراهنة، وتواجه الواقع مواجهة حادة في سخريتها وألمها، وإذا كان الحي المقدسي يبدو أقرب إلى قرية تجدّدت بنيتها العشائرية والعائلية، وتراجعت احتمالات تمدينها وتطوير علاقات البشر فيها باتجاه علاقات مدينية واضحة، فإن القصص تقدم هذه البنية وتقف منها موقفا واضحا نقديا في عمومه، لكنه لا يهدف إلى الهجاء بمقدار التحليل والتصويب ومعالجة مشكلات الواقع. ومن هذه النقطة المحلية شبه المعزولة توسع القصة دائرة التواصل لتدمج هذه القرية الفلسطينية في «القرية العالمية» أو المعولمة، لا لتأخذ هذه المقولة على علاتها وترددها ترددا نمطيا، وإنما لترينا صورا غير نمطية لكيفية انطباع صور العولمة وما بعد الحداثة على القرية أو الحي الفلسطيني، وما ينتج عن ذلك اللقاء من مفارقات وصور ساخرة تسبق أي اندماج محتمل أو غير محتمل. وتنطلق الرؤية في كل ذلك من خصوصية المجتمع الذي تصوره القصص، ومن وعي القاص بالمحيط السياسي والثقافي فلسطينيا وعربيا وعالميا. ويتم ذلك عبر أسلوب «سهل ممتنع» يتم فيه الالتقاء مع شخصيات «عالمية» يستضيفها الحي أو تستضيف هي بعض ممثليه، ويحدث تارة عبر التفاعل مع أحداث ومواقف تنتمي للعالم الواسع، وكيف يتم استقبال تلك الأحداث أو الوقائع في المجتمع الشعبي الفلسطيني.

ومع وضوح الحس الواقعي وعودته الصريحة إلى قصص شقير، وكأنه استئناف للمرحلة الأقدم في كتابته، فإن ذلك الحس يقدَّم في التجربة الجديدة بأسلوب جديد ومعالجة مختلفة عن الواقعية المؤدلجة أو المثالية التي وجهت الكتابات المبكرة لشقير. ففي قصص (خبز

الآخرين) مثلا، تقدم الشخصيات الريفية بوعي تنميطي يصوّرها شخصيات خيرة، في مقابل شخصيات المدينة الشريرة، ويقوم فقراء الريف بدور «البروليتاريا» المستغَلَّة (بالفتح)، بينما تؤدي شخصيات المدينة دور «البرجوازية» المستغِلّة (بالكسر). أما في هذه التجربة الساخرة فإن الكاتب يفارق مبدأ التنميط الأيدولوجي لصالح رؤية نقدية تعبر عن نفسها بأنماط من السخرية التي تضفر نقد الواقع مع متعة السرد وإمكاناته الممتدة.

الكرنفالية والضحك

يظهر اجتهاد محمود شقير في تشكيل المناخ الاحتفالي الضاحك والساخر في عدة قصص تقصّد بناء مناخها بناء احتفاليا (كرنفاليا)، ينسجم مع الكرنفالية الباختينية (في الرواية الهزلية) وتكييفه لصالح كرنفال فلسطيني ـ عالمي لا يخلو من التشويه والغرابة واللامعقول من ناحية، ولصالح القصة القصيرة التي تبدو متعارضة مع خصائص الكرنفالية ذات الأصوات المتعددة. وهو ما يستدعي تطويرا للنوع القصصي وتطويرا للكرنفالية نفسها، لضمان الاندماج الفني بين خصائص الطرفين في نسيج سردي جديد.

ولعل توصيف شقير لأسلوبه في كتابة هذه التجربة الساخرة يومئ بإمكانات التصالح والتكييف، يقول: «عدت إلى أسلوبي السردي الذي تنطبق عليه تسمية: السهل الممتنع، وعدت إلى الاستفادة من الأجواء الشعبية، وكذلك الاستفادة جزئيا من اللهجة العامية المرتبطة بمكاني الأول، الذي عدت إليه بعد نفي قسري دام ثماني عشرة سنة، غير أني لم أستقر في الأسلوب القديم. ثمة قفزة كبيرة في الأسلوب، فيها استفادة من تعدد الأصوات وتعدد الرواة، وفيها ذلك الميل الواضح إلى السخرية من المحتلين ومن الذات»[13]. فالأجواء الشعبية، واستخدام مستويات متنوعة من اللغة، بما فيها مستوى العامية التي تكشف ظاهرة التعدد بشكل ظاهر في مقابل مستوى اللغة الفصيحة، وكذلك مبدأ تعدد الرواة وتعدد الأصوات، كل ذلك يشير إلى إدراك الكاتب بعض لوازم مثل هذه التجربة، وما تستدعيه من متطلبات فنية في سياق القصة القصيرة.

يستعير شقير ـ ضمنيا ـ إطار «القرية العالمية» الذي شاع في زمن العولمة، ويلتفت إلى قريته أو حيه الفلسطيني الضيق والصغير، ليتأمل موقعه في تلك «القرية العالمية»، وما من سبيل أقصر لهذا اللقاء من دمج الأجواء والشخصيات الشعبية التي تنتمي إلى الحي الفلسطيني، بأجواء وشخصيات تمثل «الحي المعولم» وتعكس نوعية الثقافة الجماهيرية التي نشرتها وسائل الاتصال الجماهيري: نجوم الغناء، ونجوم الرياضة من مشاهير لاعبي كرة القدم، ونجوم السياسة (الأمريكية) الذين نافسوا أهل الغناء والرقص والكرة في الظهور على شاشات الفضائيات، واللعب بالشعوب والأمم، والظهور أحيانا في مواقف «مصطنعة» تستدعي الجماهيرية ولفت انتباه الجمهور المعولم. يلتقي نجوم الحيين معا في جملة من هذه القصص: نجوم الحي الفلسطيني المحلي: (زعامات عشائرية، وزعامات شبابية جديدة، وقيادات سياسية وحزبية محلية، مشاريع فنانين، مذيعات التلفزيون..) ونجوم الحي العالمي: (نجوم السياسة، ونجوم كرة القدم، ونجوم الغناء والرقص..) وتكون مهمة القصص التخييلية ابتداع فرص اللقاء واقتناص ما يتفجر من مفارقات وألوان من السخرية وروح الهزل والهجاء السياسي والاجتماعي باتجاه الحيين معا، لكشف جوانب من اختلال الواقع الذي تجاوز حدود اللامعقول في حالته الفلسطينية الغرائبية، ولكنها حالة لا تتوقف عليه، بل تتكشف الحالة المعولمة عن عناصر متداخلة من الغريب والعجيب والهزلي والساخر والمفارق، مما تقدم جانبا منه هذه التجربة القصصية المتفوقة.

تعرض القصص جانبا مما أشرنا إليه من خلال فكرة «الكرنفالية» في صورة حفلات استقبال يقيمها الحي الفلسطيني للنجوم الذين يستضيفهم، وتنطوي الفكرة الاحتفالية على قدر من الانفلات الجماهيري الشعبي، حيث يجد المجتمع المحافظ قسرا فرصة للانفلات والانفتاح على الممنوع والمكبوت فيه. وتحضر في أجواء «الكرنفال» ألوان من الغناء والرقص، ومحاولة تكييف إمكانات الحي الفلسطيني الاحتفالية مع الضيف أو الشخصية العالمية التي تقدم من جو مغاير تماما، مما ينتج صنفا واضحا من ألوان المفارقة والسخرية بسبب انكشاف التناقض والتعارض والمحاولات القسرية لإنجاح الاحتفالية في ظروف غير مهيّأة لنجاحها.

حفل استقبال موراتينوس:

وتقدم قصة (عيون موراتينوس)[14] مثالا على تلك الكرنفالية، حيث يسيطر عليها جو احتفالي يتمثل في تنظيم أو ارتجال حفل استقبال للضيف العالمي الذي أشيع في القرية أو الحي خبر مجيئه أو زيارته، فبدأت التحضيرات للحفل، وظهر في هذا الجو الشخصيات «القيادية» على مستوى الحي لتقود هذه التحضيرات، وتحاول أن تستثمر الزيارة لمصلحتها. وفي القصة مقاطع شعرية وكلمات احتفالية وتلخيصات قصدية للأحاديث والحوارات العامية للنسوة الحاضرات، وأجواء حلقات الدبكة الشعبية وأغاني النساء ذات الطابع الاحتفالي.

وتفضي أجواء الاحتفالية بمكوناتها المتنوعة إلى ظاهرة التنوع الصوتي بوضوح، من خلال تداخل اللغة الفصيحة في مستوى السرد (لغة الراوي)، مع مقاطع عامية في الحوار، ويتفاعل أيضا من خلال تجاور ذلك مع لغة شعرية مستعارة في إنشاد مصحح الجريدة الذي يبدو شخصية مهمة على مستوى الحي، رغم هامشية شخصيته وتطامن دوره (خارج الحي)، وفي مقاطع الخطب والتصريحات الإعلامية لرئيس المجلس القروي، في صورة من صور المحاكاة الساخرة عبر استرجاع القصة لأسلوب الخطب السياسية المفتعلة، والكلمات الترحيبية المصطنعة، والتصريحات البائتة المكرورة لوسائل الإعلام. فرئيس المجلس القروي (وهو أحد قطبي الصراع أو التنافس) يستخدم هذا اللون متأثرا بالأساليب الشائعة في تصريحات السياسيين وما فيها من مبالغات: «وليسمعْ إخواننا العرب: مال ما بدنا، مؤن ما بدنا، بس ابعثوا لنا سلاح»[15]. تعد المحاكاة الساخرة صورة بليغة من صور السخرية، أو نوعا من أنواعها، وتتميز عن الصور والأنواع الأخرى بأنها تقوم على مبدأ التقليد القصدي، فالنص أو القول الجديد يقلد أو يحاكي نصا أو نصوصا أخرى لا لحاجته إليها ولا لاحتفائه بها، وإنما لرغبته في السخرية منها ونقدها. إذ «تتحقق المحاكاة الساخرة حالة حدوث حوار بين نصين، يقوم من خلاله الكاتب بالتركيب بين نصين أو بين نصوص، وذلك بدمج النص القديم داخل النص الجديد، مما يسمح بتحقيق نوع من التركيب النصي»[16].

فالرجل الذي ينوي ترشيح نفسه للمجلس القروي يهذي بأي كلام ويقول ما لا يقصد،

ويستعير من «زمن المقاومة والتنظيمات» مثل هذه اللغة دون أن تنطبق على الواقع فعلا، وما يؤدي إلى الضحك ليست فكرة «المقاومة» وإنما عدم جدية الخطيب في استعمالها، أي أن الفكرة الجادة توضع في سياق ساخر متعارض معها، مما يحدث المفارقة الساخرة، فحقيقة الرجل كما تقدمه القصة رغبته في هزيمة منافسه (مصحح الجريدة) في انتخابات المجلس القروي، فهذه هي المعركة التي يخوضها، وأما مواجهة الاحتلال والمقاومة فليس استعمالها إلا شعارا لفظيا لا يقصد لذاته، أو أن الرجل يهذي بما لا يقصد. وفي مقطع آخر من القصة يواصل السرد تقديم هذه الصيغة من الادعاء والافتعال وتظاهر الشخصية بما لا تقصد:

«مصحح الجريدة اغتاظ حينما رأى رئيس المجلس القروي يظفر بمقابلة أخرى يجريها مراسل محطة تلفزة، رئيس المجلس ابتسم ابتسامة الواثق من نفسه ومن أقواله، أمام الكاميرا، ارتجل كلاما كثيرا أنهاه بقوله: «وأنا أعلنها من هنا صريحة مدوية: لا للمفاوضات، لا للمفاوضات!»[17]. لقد أقيم الحفل لاستقبال (موراتينوس) الذي تسميه القصة رجل السلام، وقد قام بمساع للتقريب بين الفلسطينيين والإسرائيليين في المفاوضات المتعثرة، ولذلك يبدو كلام الخطيب مجرد كلام يقال لكسب جولة إعلامية لتحقيق مآرب خاصة، وضمان الفوز في انتخابات المجلس القروي، وليس للتعبير حقا عن موقف سياسي.

وإذ يستعير الرجل شعارات بعض السياسيين ولاءاتهم غير الثابتة، يرد الآخر (مصحح الجريدة المنافس له في جولة الانتخابات القادمة) بأشعار قديمة من شعر امرئ القيس وأبي الطيب المتنبي دون أن يدقق في مدى علاقتها بالموقف أو المقام، أو فيما إذا كانت مفهومة أمام جمهور الحي، أو تحمل أية رسالة في مثل هذا الموقف. إنه يريد أن يغير صوتيا على صاحبه، ويأخذ منافسه بالصوت، ليهزمه عبر احتلال مساحة أوسع في الأسماع، وإذا كان شعر المتنبي شعرا جادا لا يثير الضحك، فإن المفارقة تنشأ من إنشاده في موقف لا يناسبه، ويحمل ذلك كله إشارة بليغة ساخرة تتصل بأن لا أحد من المتحدثين يدقق في معاني كلماته، ولا أحد من الجمهور أيضا يفكر في مثل ذلك، ثمة تواطؤ على تحويل اللغة إلى ظاهرة صوتية جوفاء، يفوز فيها من يحتل مساحة أوسع بصرف النظر عن مضمون الكلام. ولذلك جاءت خطب مصحح الجريدة مضحكة في مواقفها وارتجالها، غريبة على الجمهور السامع الذي يبدو مبتهجا بأجواء

الاحتفالية أكثر من اهتمامه بسببها أو مضمون خطبها.

لقد ظهر التنوع الصوتي والأسلوبي من خلال الجمع بين مستوى لغة الخطب السياسية والتصريحات الإعلامية، وإنشاد الشعر القديم، ومقاطع الغناء الفلكلوري في حلقات الشباب والنساء، مما أسهم في بناء جو لغوي متنوع وساخر، واحتفالي:

«أما النساء الأخريات فقد تشجعن لوجود مراسلة الإذاعة بينهن، نهضن للرقص والغناء، اقتربت إحداهن من صفية ومرجانة، دعتهن إلى الرقص:

قومي يا مرجانة، قومي يا صفية.

صفية ومرجانة قامتا، رقصتا مثل فرسين هائجتين، والنساء غنين:

هالليلة واخرى ليلة يا حبايب روّح جمل العيلة بقى غايب

حينما سكتت النسوة لسبب ما، التقط جهاز التسجيل صوتا مرعدا قادما من الساحة:

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

مراسلة الإذاعة سارعت بالنزول عن السطح، واتجهت فورا إلى مصحح الجريدة لتسأله عن معنى هذا الكلام، ويبدو أن الرغبة نفسها ساورت آخرين من المراسلين، فاتجهوا إلى مصحح الجريدة، فلم يرد على استفساراتهم، بل إنه اغتنم الفرصة لمزيد من الإنشاد وهو يصوب نظراته نحو مراسلة الإذاعة (لم نفطن في غمرة التحضير لاستقبال الضيف، إلى التنويه بجمالها الفتان):

بأبي الشموس الجانحات غواربا اللابسات من الحرير جلاببا

المنهبات عقولنا وقلوبنا وجناتهن الناهبات الناهبا»(18)

إن جمع هذه النبرات المتضاربة المتباعدة في مقام واحد هو إحدى صور المحاكاة الساخرة والمفارقة التي تفعّل عنصر السخرية وتفجّره، مع ملاحظة أن كل ذلك يأتي في مقام ساخر: حفل استقبال لموراتينوس الذي لم يأت، بل لا يتعدى الأمر حدود الإشاعة. وأما محتويات الاحتفال وعناصره فلا تكاد تخص الضيف المنتظر، ولا تبدو منسجمة معه ومع وظيفته

وموقعه السياسي، وإنما تخص مجتمع الحي الفلسطيني، وما يمكن أن يقدمه أو يجترحه في تنظيم حفل الاستقبال الموظف للمصلحة الداخلية، ولغايات تخص الحي المنغلق على نفسه. ولقد غدا الحفل فرصة لعرض مكونات المجتمع وثقافته، وصور من تجاذباته السياسية والقوى المسيطرة عليه والكشف عن زيف بعضها وجهلها، والسخرية منها بأسلوب قصصي يجمع بين العمق والبساطة والواقعية والسخرية في مقام واحد.

ولم تخل هذه «الكرنفالية» من الإلماح إلى البذاءة اللفظية والتلميحات الجنسية المقترنة بالاحتفالات الشعبية، في صورة تنفيس عن المكبوت الجنسي خاصة، وقد ظهرت لمحات من ذلك في انحراف أحاديث النسوة عن السياسة (المقترنة بشخصية موراتينوس) إلى حديث يومئ بقدر من الاستيهامات الجنسية التي تخص النسوة، وتكشف عن بعض مكبوتاتهن ورغباتهن:

«ـ زريفة قالت لي انها بنته متجوزة من شاب فلسطيني دارس في الجامعة دكتور.

ـ الله يهنيها ويهنيه، نياله فيها ونيالها فيه.

ـ وقالت لي انه زلمة، الحافظ الله مثل الجمل، ووجهه مثل البدر.

ـ قبرت عمرها، وين شافته؟

ـ في التلفزيون يا آدمية. ليكون فكرت انه دخل عليها وهي متمددة في التخت!

ـ والله يمكن لو صح لها ما وفرت.

ـ ييه! والله نجوم السما أقرب لها منه»[19].

رامسفيلد والوليمة الفلسطينية

ولا تبعد قصة (وليمة رامسفيلد)[20] عن أجواء القصة السابقة من ناحية اعتمادها على مبدأ «الكرنفالية» عبر تنظيم حفل استقبال. وهو هذه المرة ينشأ من دعوة وزير الدفاع الأمريكي رامسفيلد لوليمة معتبرة بدعوة من العم الكبير مختار الحي. وقد تسلطت فكرة الدعوة على

العم: «منذ أسابيع وعمي الكبير يهلوس في ساعات صحوه وفي ساعات نومه، أصبح اسم رامسفيلد مثل تعويذة على لسانه»[21]. وبذل كل جهده ووظف معارفه لعل رامسفيلد يستجيب لدعوته، ولم يقطع الأمل استئناسا بدعوة قديمة كان بطلها والد العم المذكور، والمدعو فيها جلوب باشا الضابط الإنجليزي الشهير. وتتضمن القصة جزءا يتصل بمساعي العم لدعوة الضيف حتى انتهى الأمر بخبر قرب الزيارة. وأما مسوغ هذه الدعوة أو الوليمة فتكشف عنه القصة بأسلوبها الساخر: «علمه أبوه المرحوم حكمة ظلت قابعة في رأسه لا يطالها النسيان، قال له: صاحب السبع لو أكلك. وحينما ذاع صيت رامسفيلد، وراح عمي يتابع غزواته المظفرة التي تتحدث عنها الإذاعات، اتخذ قراره بتوطيد علاقته مع رامسفيلد للاستقواء به ولطلب العون منه في الملمات»[22]. وليست «الملمات» في نظر العم إلا الصراعات المحلية ذات الطابع العشائري عندما يغير الناس على بعضهم بعضا، في صورة من صور العنف الاجتماعي المتولد من العصبية العشائرية في مجتمع استيقظت نزعاته في ظل الهزائم المتتالية والتجهيل المرتبط بطول أمد الاحتلال. ولذلك «خطر بباله أن يتحالف مع شخص ذي بأس وجبروت، فلم يظهر له أقوى من رامسفيلد»[23]. فسبب الوليمة أو مسوغاتها تنطوي على المفارقة الساخرة: عبر الجمع بين زعيم الحي الصغير، ووزير الدفاع الأمريكي، وعبر السخرية المضمرة في مبدأ «الاستقواء» بذلك الوزير، في صراعات محلية.

وتتضمن القصة قسما ثانيا يتصل بحضور رامسفيلد، والحفل الذي أقيم لاستقباله، وهو الجزء الكرنفالي الذي يذكرنا باجتماع الكرنفال مع الضحك، حيث استقبل الضيف الكبير في مضارب نصبت لهذه الغاية، وبجوارها مهبط صغير للطائرات، وكان المختار قد استنجد بمليحة (مغنية الحي) وأعدها لهذا اليوم، فقادت الحفل الغنائي ضمن إمكاناتها المحلية المعدة لمثل هذا المقام[24]:

(ركب رامسفيل وسافر ع حلب/ قدموا له البقلاوة في صحون ذهب)

(ركب رامسفيل وسافر ع طوباس/ قدموا له البقلاوة في صحون نحاس)

يستخدم الحي الفلسطيني المكونات المتوفرة من سبل الاحتفال والترحيب وتنظيم الوليمة؛

المغنية مليحة تحرف الاسم قليلا وتدمجه بأغاني العرس الفلسطيني، والعم الكبير يستخدم صيغ التعبير المعهودة في استقبال الضيوف: «صاح عمي مرحبا: يا هلا! يا هلا! وواصلت النسوة الغناء»[25]. وعندما «جاءت المناسف يحملها أبناء العشيرة ويضعونها أمام الضيف وحاشيته. قال عمي بلهجة فيها الكثير من التوقير والاحترام: يا حيا الله ضيفنا رامسفيلد وربعه! تفضل يا ضيف! تفضلوا يا الربع»[26]. فليس ثمة تغيير في المكونات القروية أو الشعبية، وإنما المكون الغريب هو (رامسفيلد) نفسه، وجوهر التناقض في «الكرنفال» هو التعارض بين مكوناته التقليدية والعنصر الغريب الطارئ على تلك المكونات، وما ينشأ عن الجمع بين المتناقضات من مفارقة في الشخصيات والمواقف.

في تقديم صورة (رامسفيلد) في هذه الاحتفالية صوّرته القصة وهي تومئ إلى الاستعلاء الأمريكي والإحساس بالتفوق، وتكشف عن المسافة الشاسعة التي تفصل هذا الحي الشعبي عن نخبوية ما يمثله رامسفيلد): «ظل يرسل ابتسامته التي تبدو كأنها الرد غير المباشر على من يسأل: يا فرعون مين فرعنك؟ ابتسامة متعالية متأنقة سابحة في ملكوتها النخبوي الخاص، ولم تنقطع تلك الابتسامة إلا حينما شرب رامسفيلد جرعة من فنجان القهوة المرة، عقد جبينه وبدا متذمرا كما لو أن شوكة انغرزت في حلقه، ولم تنفرج أساريره إلا بعد أن عاجله عمي بكأس ماء، شربه رامسفيلد وعاد يبتسم كالمعتاد، وعمي الكبير يحمد الله بصوت مبتهل لأن ابتسامة ضيفه عادت تتلألأ على محياه»[27].

ولا تنتهي الوليمة الاحتفالية كما أرادها العم، بل تنتهي بما لا تحمد عقباه، وذلك عندما يشك رامسفيلد بأن الطعام مسمم، فيطلب من العم أن يسبقه إلى الأكل، اختبارا للطعام، وحينها تثور كرامة العم الذي لم يدخر وسعا في الإعداد والترحيب، وها هو ضيفه يشك فيه ويرتاب في طعامه، وتأخذ معالجته للموقف أساليبها من الخلفية المحلية نفسها، يقابل الإهانة بمثلها عندما يأمر أحد الأولاد لإحضار الكلب ليسبق رامسفيلد إلى تناول الطعام، فيتأكد من سلامته، في هذا الموقف تختل العلاقة بين العم وضيفه، أو بالأحرى تتراجع عن استقرارها وسلامتها الظاهرية لتعود إلى طبيعتها الضدية المختلة أساسا. الكلب يقبل بشراهة على ما ألقي إليه من نصيب مقدّر، ولكنه يموت بسبب عظمة علقت بحلقه. تختل الاحتفالية ولا تصل

الوليمة إلى منتهاها، بل تؤدي بوصول العم متهما بالإرهاب وتسميم أشهر وزير دفاع في العالم، إلى سجن (غوانتانامو) سيء السمعة، هذه النهاية الدرامية لا تقلل من الجو الاحتفالي الذي مهد لها، بل إنها تزيد منسوب السخرية، فلا لقاء ولا دعوات متبادلة بين هذين العالمين المتباعدين.

الاحتفالية الفنية: كرنفالية الثقافة الجماهيرية

وهناك طائفة أخرى تتميز بالاحتفال بالشخصيات الفنية والغنائية الحاضرة بتأثير العولمة ووسائل الاتصال الجماهيري، وما يستدعيه ذلك من إضفاء الطابع الكرنفالي على القصص المبنية من مواد تتداخل فيها مكونات الحي الشعبي، مع ما يعارضها أو يتضاد معها مما له صلة بتلك الشخصيات العالمية. إن هذه الطائفة من القصص تدلنا أولا على الاعتراف بأثر الثقافة الجماهيرية في الغناء وغير الغناء، وعلى إمكانية تصالح الأدب «النخبوي» مع بعض مكونات تلك الثقافة، وإدراجها وتوظيفها في سجلاته، ليس على مبدأ قبولها أو الاتفاق معها، وإنما الاعتراف بأثرها في توجيه الوعي العام في زمن العولمة، والاشتباك تبعا لذلك مع تلك العلامات المعولمة سخرية أو نقدا أو هجاء. ومن أهم القصص التي تنتمي إلى هذا اللون: مايكل جاكسون في حينا، صورة شاكيرا، ما بعد صورة شاكيرا، كلب بريجيت باردو، مشية نعومي كامبل، عزلة رامبو، جدار أكاديمي.

جدار أكاديمي

تمثل هذه القصة نموذجا مثاليا لتفاعل القصة القصيرة مع إنتاجات الثقافة الجماهيرية المرتبطة بالإعلام والغناء والبرامج التلفزيونية القادرة على صناعة النجوم في برهات زمنية قصيرة. وهي تستوحي اسم برنامج شهير (ستار أكاديمي) وتجري عليه تعديلا ليغدو (جدار أكاديمي) عبر تخيل قدومه إلى القدس وتسجيل إحدى جولاته أو حلقاته في القدس لصق جدار الفصل الذي بناه (شارون) ليكون عنوانا لنوع جديد من اختراعات التعذيب والتنكيل. يأتي هذا التضامن الذي يدمج أجواء البرنامج بأجواء الفلسطينيين، ويفتح الأفق لصياغة قصة احتفالية ساخرة، بمسوغ فني يتمثل في قيام الشاب المقدسي رأفت حسين بمراسلة إدارة الأكاديمية

مرارا، ليعبر لها عن رغبته وغيره من الشبان الفلسطينيين في المشاركة، ولكن لا يتسنى له ذلك، بسبب سلطات الاحتلال التي منعته وغيره من السفر إلى بيروت متذرعة بالأمن.

تقدم القصة عدة شخصيات: مذيعة البرنامج، بعض نجوم الغناء الضيوف، وبعض الشبان والشابات المشاركين، ومعهم رأفت حسين الفلسطيني. وأما الشيخ علي السمهوني فقد حضر خصيصا كما يبدو لإفساد البرنامج ومهاجمته، وللتعبير عن صوت بعض الفئات المعارضة لهذا النوع من البرامج. وتحاكي أحداث القصة وتطورها فقرات أية حلقة تلفزيونية من البرنامج المذكور، فهناك فقرات غنائية، ووصلات راقصة، واستراحات إعلانية، وهناك غوغاء الجمهور ومشاركته بالتفاعل والرقص والهياج، في صورة متمّمة لعناصر الكرنفال أو المهرجان. وثمة أيضا جنود الاحتلال يقفون بالقرب من الجمهور مستعدين للتدخل في أية لحظة، مما يجعله كرنفالا غريبا وفريدا يقام أمام عيون الجنود وفي مدى بنادقهم المعدة للقتل. وبين فقرات الكرنفال تتكرر صور الجدار وأثره القاسي على حياة الفلسطينيين، سواء في استطرادات الراوي، أو خواطر رأفت حسين. تنتهي الاحتفالية نهاية دموية، أشعلت فتيلها صيحات الشيخ السمهوني وهو يشتم الجدار ويشتم شارون، فترك الجمهور متابعة الكرنفال لإلقاء الحجارة على الجنود المرابطين، ويرد الجنود بإطلاق النار، فجرحوا «عشرين شابا وشابة، ثم قتلوا بهاء، قتلوا النجمة الواعدة! شاهد ملايين المتفرجين العرب الجريمة النكراء على شاشة التلفاز. نهض عدد كبير منهم ونزلوا إلى الشوارع، هتفوا بأصوات هائجة مزلزلة، ولم يتوقفوا عن التظاهر إلا بعد ثلاثة أيام»[28].

في الفقرة الأخيرة تصور القصة مقتل رأفت حسين وهو يشارك في مظاهرة احتجاجية ضد الجدار بعد أسبوع على السهرة أو الاحتفالية المذكورة، ورغم عرض صورته على الفضائيات فلم يخرج أحد احتجاجا على قتله، لأنه ليس الوحيد الذي قتل من الفلسطينيين. وينهي الراوي أقواله بنبرة ساخرة متألمة: «ولأن القتل هنا أصبح مشهدا يوميا، فيبدو أنه لا بد من تنويع ما على المشهد لتخليصه من الرتابة، مثلا: لو أن سلطات الاحتلال سمحت لرأفت بالسفر إلى بيروت للمشاركة مدة أربعة أشهر في برنامج ستار أكاديمي، لأصبح نجما متألقا على امتداد الوطن العربي، فلا يضيع اسمه بين الأسماء حين يقتله الجنود! آخ! لو! لو! لو!»[29] . ولعل

علامات التعجب الكثيفة المتكررة في القفلة الأخيرة دعوة للتأمل في هذا المشهد الساخر، فلم يعد الفلسطيني يبحث عن فرصة للحياة، بل يطلب على الأقل أن يشعر العالم بموته أو مقتله.

قصتان عن المغنية (شاكيرا)

ولو وقفنا عند القصتين المتصلتين بالمغنية الكولومبية (شاكيرا) لوجدنا لمحة مخبوءة من السخرية في نظام العنونة: صورة شاكيرا، ما بعد صورة شاكيرا، أي عبر استيحاء تعبير (ما بعد post (وهو تعبير جاء مع العولمة وما بعد الحداثة، فانتشرت سلسلة من (المابعديات) في كل حقل ومجال، تحاكي القصة هذا اللون من التعبير وتواجه المرحلة بروح ساخرة ناقدة، من خلال الوضعية الخاصة لحي فلسطيني شعبي يشارك العالم حياته المشتركة في «القرية العالمية» التي انتشر فيها اسم شاكيرا وأمثالها على كل لسان. ولكنه في الوقت نفسه يواجه مصيره الخاص القاسي دون أن يتعاطف معه سكان تلك القرية المعولمة، ودون أن يشعروا بمعاناته أو حتى وجوده.

تبدأ القصة بظهور شخصية طلحة ابن العم الذي يظهر في عدة قصص، بشخصيته الفهلوية التي تدعي فهم إيقاع العصر ومتطلباته، ويحب أن يتظاهر بأن الأبواب تفتح له دون إبطاء، وبقدرته على مساعدة الآخرين من أقاربه وحل مشكلاتهم. تصور بداية القصة معاناة طلحة هذا وهو يحاول تجديد وثيقة السفر التي تمنح لأبناء القدس، وتماطل السلطات الإسرائيلية في تجديدها، ضمن سياستها الرامية إلى التضييق على من تبقى من الفلسطينيين في القدس ومحيطها. «للمرة السابعة يرابط ابن عمي على باب مكتب الداخلية الإسرائيلية لتجديد الوثيقة التي لولاها لما استطاع السفر عبر المطار»[30]. ويتمكن أخيرا من الدخول عندما يناديه الحارس: «طلحة شاكيرات!...حدق الحارس في ابن عمي لحظة ثم سأله: شاكيرات! هل تعرف شاكيرا؟ لم يتأخر ابن عمي عن الإجابة لحظة واحدة: طبعا، إنها واحدة من بنات العائلة»[31].

من هذه اللحظة تغدو شاكيرا واحدة من بنات العائلة، ويبدأ أمر انتسابها الواهي بناء على تلك المصادفة التي يتحمّس لها طلعت لما يمكن أن يجنيه من وراء انتسابها، وما يمكن أن تؤديه من حاجات الحي نفسه عبر العلاقة الطيبة مع الحارس، للتمكن من تقليل معاناتهم مع مكتب

الداخلية على الأقل. ويتدرج الأمر بتبنّي طلحة للفكرة عبر شراء أسطواناتها وصورها التي ملأت مكتبه وبيته، ويقنع والده الذي يعاني بسبب فقدان وثيقته ومماطلة سلطات الاحتلال في استبدالها من مدة طويلة. وفي القسم المتعلق بإدراج شاكيرا ضمن «بنات العائلة» جملة من المفارقات الساخرة، فهي راقصة ومغنية تظهر بكثرة على التلفاز شبه عارية، والحي أميل إلى المحافظة والتكتم والحساسية تجاه سلوك البنات خاصة. ومع ذلك يتم قبولها كيفما اتفق بتغليب المصلحة على السمعة ولو مؤقتا. يخترع العم إشاعات قصصية عن جذورها التي تربطها بشجرة العائلة ويرويها لمرتادي مضافته، ولأن عقلية الحي تميل إلى الإشاعة أكثر من الحقيقة، فلا يتم تمحيص تلك الروايات بل يزاد عليها، وتغدو مادة حكائية يتبادلها الرجال والنساء. «حينما أصبح الحي كله يتناقل أدق التفاصيل عن شاكيرا، أخذ عمي الكبير يشعر بالحرج، فالبنت متحررة تماما كما يبدو، ربما لأنها تعيش في الجزء الغربي من الكرة الأرضية، (في بلاد اسمها كولومبيا يا سيدي! هذا ما يقوله عمي بشيء من التذمر) ولو كانت مقصوفة الرقبة تعيش هنا في الحي (حينا) لما سمح لها عمي الكبير بالرقص والغناء، وهي شبه عارية»[32].

يظل يتملص من أحاديث أهل الحي عن عريها وقلة حيائها على أمل أن يحصل على وثيقة السفر، متسامحا مع سيرتها السيئة من منظار الحي، وخروجها على عاداته كامرأة متحررة، ومن المواقف الطريفة قبوله بوضع صورة لها في البيت توثيقا لتلك الصلة وإمعانا في الاعتراف بها ولكن مع تعديل بسيط طريف: «غير أنه وضع شالا فوق إطار الصورة لكي يحجب شعر شاكيرا وكتفيها العاريين عن العيون»[33]. إنها فقرة من سلسلة طويلة من المفارقات المضحكات لمحاولات العم وابنه إدراج (شاكيرا) ابنة التلفزيون وعالم الفن في انتماء جديد مبني على علاقة لغوية واهية قربت اسم العشيرة (شقيرات) بلفظه الأجنبي المختل (شاكيرات) من اسم المغنية الكولومبية (شاكيرا). إنه أقرب إلى حلم يقظة يتخيل فيه العم حصوله على وثيقة السفر بفضل اسم (شاكيرا) وتمكنه من السفر وحج بيت الله. لقد دخل في الرهان هذه المرة دون حذر، وتبع خطط ابنه طلحة، إلى أن ذهب الاثنان الأب والابن وهما واثقان من تعرف روني الحارس عليهما، وأنه سيفتح لهما الأبواب مرحّبا بأقارب شاكيرا التي يحب أغانيها، ولكنهما يصدمان بتجاهله لهما تجاهلا مؤلما كما هو حاله قبل حكاية شاكيرا، فيعتزل العم الناس ثلاثة أيام، ويحطم

صورة (ابنة العائلة) في محاولة لنسيان هذه الاستضافة المؤقتة لشاكيرا، بعدما توهم لأيام أن يكون في ادعاء قرابتها ما يساعده في استعادة وثيقته المقدسية.

أما قصة (ما بعد صورة شاكيرا) فقصة تقدم بمنظور الراوي ـ الكاتب يتحدث فيها عن قصته الأولى، وما خلّفه نشرها من أثر، في صورة متقدمة من صور الاستئناف السردي والإفادة من مبدأ (الميتا سرد) الذي يسمح للقصة بأن تراجع نفسها، وتتغذى من مادة سردية وردت في أجزائها السابقة. وتتخذ المراجعة هنا شكل قصة جديدة تبنى على القصة الأولى. وتتقدم نحو دلالات جديدة، تتكشف في ضوء المراجعة والقراءة. يقدم الراوي/ الكاتب في قصته الجديدة موجزا عن استقبال القصة الأولى وتلقّيها من أنماط متعددة من الأصدقاء وأهل الحي ومن قراء لا يعرفهم. وهي بهذا التتبع تقدم مواجهة ساخرة بين القصة والقارئ (المتلقي)، لأن الجامع بين أشكال التلقي التي قوبلت بها القصة أنها أشكال سيئة وغير متوقعة بالنسبة للكاتب، ولمراده من القصة الأولى.

وإذا كانت «نظريات التلقي» قد بالغت بعض الشيء في تقدير دور القارئ، وفي التعويل عليه لإتمام دائرة العمل الإبداعي، فإنه لم يخطر في بال منظريها فئة «القراء» الاعتباطيين الذين استقبلوا قصة (صورة شاكيرا) واستدعى تتبع استقبالهم وتلخيص مفارقاته قصة جديدة تتحدث عن سوء الاستقبال والتلقي بأسلوب مركّب من السخرية والمفارقة. وإلى جانب هذا المحور فإنها تطل على واقع الحي الفلسطيني لتبين لنا ما يمكن تسميته بـ (سياق التلقي) الذي يفسر سوء تلك القراءات، وبعدها عن طبيعة العمل الأدبي، وجهلها المطبق بكل ما له صلة بهذا الجانب. وبين هذا وذاك تطل صورة الاحتلال الذي لا يبدو بعيدا عما شاع في المجتمع الفلسطيني وفي الحي المقدسي من أحوال ظالمة، تبدو قراءة القصة مجرد تفصيل صغير ناتج عن قسوتها وسوئها واختلالها.

تبدأ القصة بالفقرة الافتتاحية التالية التي تؤطر مواقف القصة كلها: «حينما نشرتُ (صورة شاكيرا) في صحيفة عربية تصدر في إحدى العواصم الأوروبية، لم أتوقع أن يكون للقصة ما بعدها. غير أن الوقائع كذبتني، وبدا أنه لا بد لي من تقبل كل ما له علاقة بما بعد صورة شاكيرا.

ابتدأ هذا الـ «مابعد» حينما أعدت نشر القصة في صحيفة محلية، لأن الصحيفة العربية المنوه عنها أعلاه لا تستطيع الدخول إلى هذا البلد لأسباب أظنها معروفة، قلت أعيد نشرها لعل أحدا هنا يقرأها أو يهتم بها. وبالفعل لم تعدم القصة من يهتم بها!»[34]. يتظاهر الراوي بالحياد، متأنيا في الكشف عن طبيعة ذلك الاهتمام عبر تقديم قرابة أربعة أمثلة على التفاعل مع قصة (صورة شاكيرا) والطريقة التي استقبلها بها محيطه وحيه:

القراءة الأولى:

صاحبها «أحد الزملاء ممن لهم اهتمام بالشأن العام» ونتوسم خيرا فيه لما قد يوحي به هذا الوصف من ثقافة. أما نقطة اللقاء بين الكاتب والقارئ (الزميل) فهي (حاجز قلندية) وزمانها (ذات ظهيرة قائظة). وحاجز قلندية ليس مجرد بوابة عبور في مدينة ما، وإنما هو مكان من أمكنة المعاناة حيث يضطر الفلسطينيون للانتظار ولمواجهة جنود الاحتلال ومضايقاتهم التي لا تنتهي. ولتفعيل الإحساس بالمعاناة اختار الكاتب (وقت الظهيرة القائظة) مما يصعب الانتظار ويزيد المعاناة سوءا. هذا ما يمكن التقاطه بشكل غير مباشر من اختيارات هذا الموقف قبل الوصول إلى جوهره المتصل بتلقي الزميل للقصة. «بعد نصف ساعة من الثرثرة التي ساعدتنا على قطع الوقت، قال زميلي: رأيت مقالة لك في الصحيفة! قلت مصححا: تقصد قصة! قال: أظنها قصة، نعم قصة! وراح يجمع شتات ذاكرته ثم أضاف: صورة شكورا! هل هذا صحيح؟ لم أشأ أن أصحح كلامه مرة أخرى، قلت: صحيح. ابتسم على نحو يوحي بأنه معتد بقوة ذاكرته وبسعة اطلاعه، قال: عم بقول لك، بعيني هاتين رأيت القصة!»[35]. تبدو علاقة القارئ مع القصة علاقة واهية لا تتعدى رؤيتها وليس قراءتها في الصحيفة، ربما بسبب معرفته باسم كاتبها، وتظهر المفارقة الساخرة في عنوانها المشوه المبني على الرؤية المستعجلة، في مقابل اعتداده بقوة ذاكرته. وفي مقدار سوء قراءته مع غفلته عن ذلك السوء. وفي تتمة هذا الموقف القرائي في طابور الحاجز نفسه: «سألني على الفور: هل دفعت لك الصحيفة شيئا؟ أجبت بالنفي. قال: يعني لا حمدا ولا شكورا! أدرك أن كلامه انحبك مع عنوان القصة الذي استله من ذاكرته، أطلق ضحكة مجلجلة جعلت جنود الحاجز يرسلون إليه نظرات زاجرة، قال وقد راق مزاجه: الحق عليك، يعني لازم تسميها صورة شكورا! قهقه من جديد كأنه يشمت بي.

صاح أحد الجنود محذرا: شيكت! ضحك وحكي مش لازم! سكت زميلي مضطرا، وواصلنا التقدم ببطء شديد! تمنيت يومها أن لا أسمع تعليقا آخر على القصة»(36).

يتجه اهتمام القارئ (الزميل) إلى البعد المالي للقصة، وتنطوي إجابة الكاتب على تقرير حقيقة تتصل بعدم تقدير الكتابة وعدم المكافأة عليها، وربما تكون هذه الإشارة مدخلا لا يبعد عن التلميح ببعض أسباب القراءة السيئة. ثمة جو من الضحك والسخرية والطرافة في شخصية زميل الكاتب بالرغم من سوء قراءته، وهي سخرية يمكن أن نعدها شكلا من أشكال مقاومة المعاناة عند الحاجز. وفي السياق نفسه يظهر عدم ارتياح الجنود للضحك فكأنه يشعرهم بأن الفلسطيني ما زال بخير، ولذلك يأتي التحذير من الضحك كاشفا عن الضرر الذي يصيبهم منه. ولا يخلو الموقف من توظيف القصة لتنوع الأصوات عبر الجمع بين لغة السرد الفصيحة إلى جانب العامية الفلسطينية بتلويناتها المختلفة، ومحاكاة لغة الجندي الإسرائيلي الذي وردت على لسانه كلمة عبرية (شيكت: بمعنى اسكت) وتتمة قوله جاءت بعربية مكسّرة توحي بأجنبية ناطقها وغربته عنها. وكل هذه الأبعاد في موقف واحد منسوج بعناية ليؤدي وظائف دلالية متعددة، تتعدى مسألة تلقي القصة وحدها، وإلا لبنى الكاتب موقفا أسهل بعيدا عن الحواجز وأوقاتها الصعبة.

القراءة الثانية: قراءة صاحب الحانوت في الحي

أما قراءة صاحب الحانوت الوحيد في الحي فقد جاءت مصادفة دون قصد، بعدما اشترى رزمة صحف قديمة، ووقع نظره على (صورة شاكيرا) المنشورة مع القصة فاهتم بالصورة وليس بالقصة، ثم قرأها قراءة غير مدققة عندما رأى اسم الكاتب ـ ابن الحي على المادة المصاحبة للصورة. «قرأ سطرا هنا وسطرا هناك ثم أدركه الملل، رمى الصحيفة وراح يثرثر مع الرجال الثلاثة حول ما قرأه، فاختلط الكلام بالكلام». ولم تتوقف هذه القراءة عند هذه الدرجة من السوء وعدم التدقيق، بل أدت إلى ظهور شائعات تتصل بشخصية الكاتب، حول زواجه سرا من راقصة كولومبية. ثم زادت الإشاعات وتغيرت لتضيف صورة ثالثة من صور القراءة السيئة وتحولها إلى مادة للإشاعة المتصلة بشخص الكاتب، دون التفريق بينه وبين ما يكتب عنه.

القراءة الثالثة: تهديدات هاتفية من أم شكرية

والموقف الثالث ناشئ عن الإشاعات وانتشار أخبار القصة دون تمحيص أو تدقيق. ويصاغ هذا الموقف صياغة حوارية لا تخلو من عنف لفظي وتهديدات بالمنطق العشائري والعائلي الذي يسيطر على نظام الحي. وينشأ اتصال المرأة المهددة من الالتباس بين اسم (شاكيرا) بطلة القصة باسم ابنتها (شكرية) التي تعمل ممرضة، ولا يعرفها الكاتب بالتأكيد، ولا يقصدها من قريب أو بعيد في قصته. يتم إذن تركيب صفات شاكيرا لتغدو متعلقة بشكرية الممرضة، ويغدو الأمر مستحقا لتدخل أمها، ولتقريع الكاتب وتهديده وشتمه. ولا يتم فض الاشتباك إلا بتدخل «المجلس العشائري» الذي يدير شؤون الحي في ظل إهمال سلطات الاحتلال وتشجيعها لنمو النزعة العشائرية في ضوء ذلك.

القراءة الرابعة: قراءة مغني الحي

وهي أيضا من نتاج الإشاعات والتشويش الذي لحق بتلقي القصة. فما يهم مغني الحي صلة الكاتب بشاكيرا لأنه يرغب في الظهور معها في ألبوم غنائي مشترك. وقد احتل موقفه الجزء الأخير من القصة بشيء من الإطالة، بسبب التوسع في الحديث عن عالم الغناء والمغنين، والعودة إلى مسألة اللجوء للعائلة أو العشيرة كأسلوب مفضل لحل النزاعات، ففي نزاع المغني مع المحرر الفني للصحيفة تم اللجوء لهذه السبل، وتم تبادل الغارات التي انتهت بغارة من عائلة المحرر على المغني: «عرفت بعد وقت قصير أن ثمانية أشخاص من عائلة المحرر الفني، برزوا للمغني في شارع فرعي، أدركوه بعد مطاردة مربكة، وظلوا يضربونه بالعصي حتى تعطلت حنجرته عن الغناء، ولن تعود قادرة عليه إلا بعد ثلاثة أشهر على وجه التقريب»(37).

ومن اللافت أن اتصال الحي ببعض علامات العالم الجديد، من أسماء مغنين أو مغنيات، ومن ألوان الثقافة التلفزيونية لم يغير شيئا من واقعه، بل بدا وجود الاحتلال هو مفتاح تغييره، وهو السبب الرئيس فيما يعانيه، بما في ذلك جملة السلوكات والنزعات التي قدمتها القصة بأسلوب ساخر لتؤدي السخرية دورا متقدما في قراءة المجتمع ونقده.

المقاومة بالسخرية:

تظهر فكرة المقاومة بالسخرية جلية في قصة (شاربا مردخاي وقطط زوجته). تقدم القصة تصويرا ساخرا لشخصية (مردخاي) المتقاعد من الجيش، وهو في مرحلة تقاعده لا يجد ما يتسلى به، فأطلق شاربيه حتى استطالا بشكل عجيب، بينما ربّت زوجته ستيلا ثلاثة قطط. وكل منهما منزعج من الآخر: (ستيلا) تشكو من شاربيه وتسخر منهما أحيانا، وهو يتذمر من القطط وإزعاجها.

وتتفجر السخرية ومواقفها بعدة أشكال، منها شكل لغوي يتصل بابتداع صور هزلية لشاربيه: «تتأمل ستيلا الشاربين المنتشرين على اليمين وعلى الشمال وتقول: كأنني جالسة في المطار! ملمحة أن شاربي مردخاي مثل جناحي طائرة»(38). ومع استمرار الجو النكد والملل في البيت يقرر أن يتطوع للعمل على الحواجز خاصة بعدما قرأ تفاصيل العملية المسلحة التي وقعت في قلب تل أبيب. وينقله قراره هذا إلى حاجز قلندية ليكون وجها لوجه مع الفلسطينيين المضطرين للمرور من الحاجز اللعين.

تتأسس السخرية في هذه القصة بأساليب متنوعة؛ منها ما يدعى بـ «التشويه المسرف»(39) وذلك بإبراز غرابة الشاربين وتعديهما الحدود الطبيعية، وما ينشب حولهما من مواقف ساخرة في البيت وخارجه. ومع تمسك مردخاي بهما كأنهما ثروته النادرة، ورصد ما يتسببان فيه من مواقف محرجة تصل القصة إلى المواجهة الأخيرة على الحاجز بين مردخاي وجمهور الفلسطينيين.

وهناك أسلوب آخر يدخل في باب المحاكاة الساخرة ذات الطبيعة اللغوية، وتظهر في القصة عبر استعارة مردخاي لمعجم الحياة العسكرية، واستخدامه في سياق الغارات الجنسية التي ينوي توجيهها نحو ستيلا، وقد ترافق ذلك مع يومه الأول في الخدمة على الحاجز، فقد انتعشت روحه وانتعش جسده بعد ممارساته القاسية نحو الفلسطينيين، وسرده بعض تلك الوقائع لستيلا، ثم: «قال لها وهو يحملها بين ذراعيه متجها بها إلى غرفة النوم: ستتعرضين هذه الليلة لقصف كثيف! صمت لحظة وهو يرصد تأثير كلامه عليها، فلما لم يلحظ صدودا أضاف:

سأتقدم نحوك تحت ستار من الإنارة الخافتة! ظهر التذمر على ملامحها، قالت: عدت إلى هذا القاموس القديم!»[40]

تقدم القصة صورة للفلسطينيين من منظور مردخاي، «إنهم خليط من البشر، رجال من مختلف الأعمار، نساء عجائز لا يستطعن الوقوف على أرجلهن إلا بصعوبة، وبنات شابات بعضهن يرتدين البناطيل المشدودة على أجسادهن، وبعضهن الآخر يتلفعن بالجلابيب، ويضعن على رؤوسهن إيشاربات بيضاء وأخرى ملونة»[41]. هذا المشهد الذي يلاحظه بأم عينيه لا يدفعه للتراجع عما يضمره من كراهية، «لأن هؤلاء في التحليل الأخير هم أعداء إسرائيل».

يعيق مردخاي مرور الفلسطينيين قدر استطاعته، ينهرهم ويزجرهم غير آبه بالجمهور المحتاج إلى المرور حتى انتهى يومه الأول، شاعرا بالرضى من نفسه بعد القدر المناسب من التنكيل الذي مارسه. في اليوم الثاني «ظل يعتصر الفلسطينيين هناك حتى فرفطت أرواحهم، ولم يلاحظ إلا بعد وقت تلك الأصوات الشبيهة بالفرقعة التي تصدر عنهم كلما وضع يديه على شاربيه»[42]. وشيئا فشيئا تهزّه ضحكات الجمهور وفرقعاتهم الساخرة التي لا تنقطع بسبب شاربيه، فكأن الجمهور الضجر المعذّب وجد ضالته في الضحك والسخرية من الشاربين الغريبين. أما مردخاي فأحس أنه في ورطة: ماذا يفعل لإنقاذ شاربيه؟ «مردخاي شعر أنه أمام مفترق طرق حاسم. إما أن يتوقف عن الخدمة على الحاجز منقذا شاربيه من الإهانات، ومتخليا في الوقت نفسه عن التضحية في سبيل الدولة، وإما أن يحلق شاربيه مبقيا على ولائه للدولة»[43]. ينتهي الأمر بمفاوضات ذكية من جانبه، فيقايض زوجته للتخلص من قططها، مقابل أن يتخلص من شاربيه، دون أن يبوح لها بالسبب الحقيقي لهذا القرار المفاجئ. ويجيء «ذات صباح إلى الحاجز متجردا من شاربيه. لاحظ الفلسطينيون أن حركة المرور على الحاجز قد تحسنت قليلا، ربما لأن مردخاي تخفف من بعض هواياته وانشغالاته»[44].

السخرية الكابوسية

تحضر السخرية الكابوسية في عدد من القصص، وتنتج عن انفجار الشخصية تحت ضغط الواقع وتناقضاته، كما تبرز نتيجة تأثر بعض شخصيات القصص بما يبثه التلفزيون من صور موجهة تتعلق بقضايا الإرهاب وسجن (غوانتانامو) وصور اعتقال الرئيس العراقي السابق صدام حسين، وتأثيرات حرب الخليج.

في قصة (خلاف على ملح الطعام) تتلبس (عبد الودود) حالة نفسية تنشأ عن فكرة متسلطة تتمثل في اعتقاده أن الرئيس بوش سيوجه له تهمة الإرهاب، بعدما أصدر الأمر باعتقال صدام. وعبد الودود هذا على صلة بالرئيس السابق حسب رأيه، فلقد شارك مصادفة في وفد شعبي فلسطيني زار صدام حسين متضامنا قبل عام من اعتقاله.. وحين تسخر زوجته من هواجسه، يحاججها بمنطق مضحك في تركيب المقدمات والنتائج، حتى يصل إلى الفكرة التي تسلطت عليه: «والآن كيف تظنين أن الرئيس بوش سينظر إلي؟ تظل الزوجة صامتة حائرة لا تجيب. ويتطوع عبد الودود بالإجابة نيابة عنها: المسألة واضحة يا بهية ولا تحتاج إلى تفكير زائد، فأنا إرهابي، ولا يستبعد أن توجّه لي تهمة امتلاك أسلحة الدمار الشامل التي تهدد أمن أمريكا والعالم!»[45]. يقع عبد الودود بما فيه من بلاهة وسذاجة ضحية للخطاب الإعلامي الأمريكي، ويرى نفسه مقصودا بذلك الخطاب، ولا يستبعد أن توجه له التهم التي ستودي به، ولكل ذلك يبدأ في التخلص من أية مادة في البيت يمكن أن تدخل في صناعة «أسلحة الدمار الشامل» حسب تحليله، فيتخلص من مواد التنظيف وعلب الكبريت والأدوية وكل المساحيق الكيماوية، وتتحمل الزوجة كل ذلك حتى تصل يده إلى كيس ملح الطعام، فيتفجر غضبها محتجة:

«مالك انت! بتفكره ملح بارود!

ـ اسمعي أنا بدي الرئيس بوش يكون مبسوط مني! فاهمة!

ـ جهنم وراك ورا الرئيس بوش! وهاي أنا بقول لك: إياك تمد إيدك على الملح! سامع!»[46].

هكذا تصل المفارقة الساخرة إلى حدودها القصوى، وأما عبد الودود فلا يشعر بأنه ضحية

لكابوس الإرهاب، ولا أنه قد بالغ في الانفعال بهذا الكابوس، إنه ضحية لا تعرف شيئا عن وضعها، وهو ما يجعل هذه السخرية كابوسية سوداء، يتفجر فيها الضحك والألم معا. لا يتراجع عبد الودود، بل يكتب خاطرة يعدها بأسلوب منمّق حول علاقة ملح الطعام بأسلحة الدمار الشامل ليتصل فيما بعد بأحد برامج الفضائيات الذي تقدمه مذيعة جميلة يتوهم أنها تهتم بأمره، تماما كما ظن أن الرئيس بوش مهتم به. وقد امتعض بعد أن علقت على مداخلته المنمّقة بفتور: «الذي أعرفه أن لا علاقة لملح الطعام بأسلحة الدمار الشامل! ازداد امتعاض عبد الودود، وحمد الله في سره لأن زوجته ذهبت إلى النوم قبل بدء البرنامج، وإلا لاتخذت من رأي المذيعة حجة تجابهه بها كلما قام بحملة تفتيش في أرجاء المطبخ، بحثا عن المواد الخطرة لإتلافها في الحال، خوفا من الرئيس بوش، وحفاظا على علاقة سليمة معه! إذ ألقت حادثة اعتقال صدام حسين رعبا في قلب عبد الودود، وضاعف من هذا الرعب الطريقة التي أظهرها الإعلام الأمريكي لصورة الرئيس السابق وهو رهن الاعتقال»[47]. ومن صفات الشخصية التي تقع تحت تأثير الفكرة المتسلطة أنها لا تراجع نفسها، ولا تتراجع عن وعيها المختل، مهما يحاول الآخرون تنبيهها، أو عدم مجاراتها فيما تذهب إليه. ينتهي كابوس عبد الودود بما يشبه الوسواس القهري، ومرض الارتياب، فيشك حتى في حبة الدواء التي يعطيها له الطبيب، ويهدده بأنه سيرفع اسمه للرئيس بوش: «الآن الآن وليس غدا، سيكون اسمك بين يدي الرئيس. وانطلق يمشي على غير هدى في الطرقات بعيدا عن البيت»[48]. لقد جن الرجل وهام على وجهه، في صورة ساخرة من صور كابوس الإرهاب وأسلحة الدمار الشامل الذي اعتمدت عليه السياسة الأمريكية في قهر الشعوب والبشر في الألفية الجديدة.

وقصة أخرى ارتبطت بهذا المناخ الكابوسي المتصل بالشخصيات السياسية المتحكّمة في العالم وكثيرة الظهور على شاشات التلفزيون، هي قصة (ابنة خالتي كوندوليزا)[49]حيث تحضر شخصية (كوندوليزا رايس) مستشارة الأمن القومي السابقة، متداخلة أو مندمجة كابوسيا في شخصية ابنة خالة الراوي، وتتضمن القصة مشهدا احتفاليا مهما هو مشهد حفل العرس الذي يبقينا في جو الاحتفال والكرنفال، وإن يكن كابوسيا مرعبا.

ويحدث التداخل بين صورتي ابنة الخالة (مثيلة) الشريرة الشهوانية وصورة (كوندليزا رايس)

كابوسيا، كامتداد لتشبيه الراوي ابنة خالته بالشخصية العالمية بسبب قوة كل منهما وما تحملانه من عنف وتهديد: «باب الخزانة رأيته ليلا، وكان هناك ينتظر الإصلاح. كنت أرتدي بدلة العرس السوداء، دخلت عروسي إلى الغرفة يقودها ولي أمرها من يدها، وهي ترتدي الأبيض الناصع وعلى ثغرها ابتسامة طافحة بالأمل وبالشهوة، فركت عيني جيدا لكي أتعرف على والد عروسي، ولم أصدق عيني للوهلة الأولى، رأيت رامسفيلد، وزير الدفاع، يمشي الهوينى إلى جانب العروس، حدقت في وجه العروس، رأيت كوندوليزا رايس تتقدم نحوي وسط الغناء والزغاريد. ارتعبت لأنني لا أحتمل أن أكون زوجا لمستشارة الأمن القومي، هذا يعني أن كل مشكلات العالم وكل قضايا مكافحة الإرهاب ستخرج من هنا من بيتنا بالذات!» [(50)]. لقد التبست الصورتان في الكابوس، وتحول التشبيه الخارجي إلى تداخل في الصور، ولم يعد الرجل يعرف في كابوسه إن كانت العروس هي (مثيلة) التي تطارده بدعوى إصلاح خزانتها فيما تنوي الإضرار به والاستحواذ عليه، أم (كوندوليزا رايس) التي تستحوذ على قرارات كبرى في العالم. ويمتد الكابوس ليشمل حوارا مع العروس يتضمن نقد السياسة الأمريكية التي تهاجم العالم، وتفرض عليه ما تريد تحت اسم نعمة الديمقراطية.

إن مقولات «العولمة» و«الأمركة» ليست بعيدة عن عوالم هذه القصص، تحضر بهذا الشكل الكابوسي الساخر لتكشف عن الآثار النفسية المدمرة التي تخلفها في الوجدان الفلسطيني والإنساني، كما تحضر لتثير التنافر وإحساس المفارقة حيال الصدام بين عالم فلسطيني متخلف فقير مهزوز، مقابل عولمة أو أمركة مهيمنة مرعبة.

السخرية والعبث بالأسماء:

ومن مظاهر السخرية مظهر العبث بالأسماء، وما تعكسه القصص من أخطاء النطق بالأسماء الأجنبية في محاولة لعكس غرابتها على المجتمع وجهله بها من جهة، ومحاولة تخليصها من التغريب أو الغرابة عبر إدراجها في منطوق مناسب أو ممكن في جهاز النطق الاجتماعي، ولكن هذه المحاولة تثير الضحك نتيجة الصيغ الجديدة المتولّدة عن هذه المحاولة، نظرا لما

يكشف عنه من غرابة الأسماء وما يلحق بها من تشويه وتنافر. ويتداخل مع هذا المظهر اللغوي محاولة تخفيف التغريب أو تفكيكه عبر إدراج بعض هذه الشخصيات في صلات قربى أو صلات ألفة تقع ضمن ثقافة المجتمع المحلي الفلسطيني، وضمن إدراكه. فشاكيرا الكولومبية تغدو من عشيرة الشقيرات، وعارضة الأزياء نعومي كامبل تغدو: نعمة كامل عبد الحي بنت أجير الفران. هذه المحاولات في تضمين الشخصيات العالمية داخل الحي، وتحويلها إلى صيغ قابلة للفهم داخله وسيلة بارزة لإحداث المفارقة والجو الساخر.

وكذلك اسم رونالدو لاعب الكرة الشهير يغدو فونالدو أو كونالدو أو بونالدو، ينطقونه بالطريقة التي يرونها مناسبة دون تدقيق. واسم كوندوليزا رايس يغدو على لسان أم الراوي: (كونديلا أم راس)، إلى غير ذلك من تشويهات تلحق بلفظ الأسماء وإخراجها عن طبيعتها الأصلية.

أما محاولة تطويع اسم السياسي الأمريكي (رامسفيلد) للأغنية والحذف الذي لحق به، فقد وقفت عنده القصة وقفة لغوية ساخرة ومطولة، أثناء تشاور المختار أو العم الكبير مع مليحة المغنية، وهو موقف يحسن الوقوف عنده لملاحظة مقدرة القصة على توليد الضحك والسخرية من التفاصيل الصغيرة، وتحويل القوة الكبرى (رامسفيلد/ أمريكا) إلى صيغة هزلية عبر التلاعب بالاسم وتأمل إيقاعه الغريب على الحي:

«قال لها عمي وهو يرمقها بإعجاب: اليوم يومك يا مليحة. قالت مليحة مدللة على خبرة لا يستهان بها: فكرت في الأمر قبل أن تدعوني، بس إلي شرط واحد. قال عمي: اشرطي يا مليحة. قالت: نحذف آخر حرف من اسمه! استغرب عمي كلامها، وكادت تنشب أزمة ذات طابع لغوي. قالت مليحة بإصرار: اسمه غريب، كأنه لم يخلق للغناء. ضحك أحد مدرسي اللغة العربية في حينا وقال: فعلا، لدى هذه المرأة الفاضلة إحساس سليم، لأن التلفظ باسمه يضايقك كما لو أنك تبتلع مسمارا! غضب عمي وزجر المدرس دون اعتبار لوزنه العلمي: اسكت انت يا ابو لحية! بديش تقلبوا الموضوع سياسة! سياسة ما بدي»[51].

وتعبر وقفات القصص عند غرابة الأسماء عن غرابة العالم الذي تشير إليه، وإذ يتعامل أبناء

الحي مع تلك الغرابة، يواجهونها بالسخرية تارة، وبتعديلها وتقريبها من ألفاظ ذات إيقاع عربي تارة ثانية، وينطقونها تارة ثالثة كيفما اتفق، بنفاد صبر، ودون تدقيق، لأنها في كل حال تومئ إلى عالم غريب مشوش، يقلقل حياتهم ويرعبهم، ويصل ببعضهم إلى حدود الكابوس. وليس بمقدورهم في كل حال التغاضي عن وجود ذلك العالم الغريب وعدم الالتفات لوجوده، فهو يصلهم ويخترق عالمهم الذي ظل معزولا لزمن طويل.

القصة والتكاذب والحكاية الشعبية

ثمة لمسات غائرة من أجواء الحكاية الشعبية تحضر في عمق هذه القصص، فتحت ضغط الواقع القاسي وإحباطاته ومثبّطاته يظهر لون من الشخصيات التي تمعن في الكذب أو التكاذب والادعاء، مما يُتعارف عليه بأحاديث (الفشر والفشار). أي الذي يكذب الكذبة ويصدقها في سبيل بناء صيغ ادعائية تشير إلى أهمية المتحدث وقدراته المخبوءة. ومن الشخصيات التي ظهرت فيها هذه المظاهر الادعائية: شخصية طلحة ابن عم الراوي الذي ظهر في أكثر من قصة مدججا بالادعاءات والرغبة في الظهور بمظهر الشخصية المهمة التي تفتح لها الأبواب، ولكنه لا يعدم الوقوع في مواقف مضحكة ومحرجة عندما تصطدم ادعاءاته وتكاذيبه مع حدود الواقع الضيق المخنوق بشروط الاحتلال وإملاءاته المتعددة على حياة الحي وحياة المجتمع الفلسطيني كله. وأما شخصية المغني في قصة (ما بعد صورة شاكيرا) فتجمع بين الادعاء والبلاهة، والارتهان لمنطق الحي ووعيه المختل، ومع ذلك فلديه ادعاءات لا تنتهي عن صلات موهومة بنجوم الغناء الذين يتكرر ظهورهم على شاشة التلفزيون، وهو يطلب توسط الراوي ليسجل ألبوما مشتركا مع شاكيرا نجمة الغناء العالمي. إنها أنماط من أحاديث الفشر الممتعة من الناحية السردية، والمتضمنة للمبالغات الهزلية، والمفارقات الساخرة، بسبب البون الشاسع الذي يفصل عالم الحي عن العالم الذي تعكسه شاشة التلفزيون، ولكن المفارقة أن الشاشة نفسها تشعر المتلقي بقرب ذلك العالم منه وبأنه في متناول يده، مما يتسبب في بعث تلك الأكاذيب أو الادعاءات كأحلام يقظة لا تستند إلى شروط الحلم المنتج الفعّال.

وثمة لمسة أخرى تتصل بقصص الخرافات التي تحضر فيها صور الغيلان، هذه الصور تحضر عند شقير في صور الشخصيات السياسية وغير السياسية: بوش ورامسفيلد وكوندوليزا رايس وغيرهم. هؤلاء يقومون بوظيفة «الغيلان» ويتسببون بكل ذلك الرعب. وكما يقول إبراهيم أبو هشهش الذي وقف عند هذه الملاحظة اللافتة: «وإذا كانت الأغوال والكائنات الخرافية هي الجزء الذي يمثل عالم الخيال في الخرافة الشعبية، فإن رامسفيلد وكوندوليزا رايس ونعومي كامبل ورامبو وجورج بوش...إلخ هي العناصر الموازية لها في قصص محمود شقير. صحيح أن هذه شخصيات واقعية تاريخية، ولكنها بعيدة بعدا أسطوريا بمقدار ما كانت حاضرة في السياسة والإعلام والأخبار، تماما مثل عالم الجن والغيلان والكائنات الخيالية التي كانت حاضرة حضورا قويا في الوجدان الشعبي بالرغم من غيابها المادي عن الواقع»[52].

لقد عبرت المجموعتان: صورة شاكيرا، وابنة خالتي كوندوليزا، عن واقع فلسطيني محلي شديد الخصوصية والتعقيد، ووضعته في مواجهة لا يحسد عليها مع تأثيرات الاحتلال المتحكم بمصيره، ومع تأثيرات العولمة والتحولات العالمية على أصعدة متنوعة. وجاء استعمال أسلوب السخرية وتقنياتها المختلفة استعمالا ملائما لهذه المواجهة غير المتوازنة، مما حاولنا إبراز صور دالة عليه في قراءتنا التفصيلية في الصفحات السابقة.

الهوامش

1- فدوى دوغلاس ـ مالطي، بناء النص التراثي، مشروع النشر المشترك دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، د.ت، ص31.

2- يشرح شاكر عبد الحميد أصل الكرنفال وفق باختين كما يلي: «يعود أصل كلمة carnival في اللغة اللاتينية إلى المصطلح Carnem Levare الذي يعني استبعاد اللحم أو إبعاده. حيث لم يكن مسموحا بأكل اللحم خلال الصوم الكبير، ومن ثم فإن الكرنفال هو الفرصة الأخيرة المسموح فيها بأكل اللحم قبل عيد الفصح. وبشكل عام فإن الكرنفال فرصة أو موسمٌ للمرح الصاخب والابتهاج والاحتفال والتسلية يبدأ عند لقاء الشتاء بالصيف». شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2003، ص296.

3- شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، ص296.

4- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2002، ص214، 215.

5- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، د.ت، ص73-74.

6- محمود شقير، صورة شاكيرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.

7- محمود شقير، ابنة خالتي كوندوليزا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

8- صورة شاكيرا، ص45.

9- المصدر نفسه، ص97.

10- المصدر نفسه، ص108.

11- المصدر نفسه، ص100.

12- د.إبراهيم أبو هشهش، تزامن ما لا يتزامن ابنة خالتي كوندليزا لمحمود شقير، مجلة أوراق فلسطينية، العدد 2، ربيع 2013، مؤسسة ياسر عرفات، رام الله، فلسطين، ص208.

13- المرجع نفسه، ص555.

14- محمود شقير، صورة شاكيرا، ص21.

15-. المصدر نفسه، ص24.

16- عبد المجيد نوسي، السخرية ومراتب المعنى، مجلة جذور، ج11، مج6، شوال 1423هـ ـ ديسمبر 2002، نادي جدة الثقافي، السعودية، ص475. (وقد استند نوسي إلى دراسة ليندا هيتشون بالفرنسية).

17- صورة شاكيرا، ص25.

18- المصدر نفسه، ص27.

19- المصدر نفسه، ص26.

20- محمود شقير، ابنة خالتي كوندوليزا، ص33.

21- المصدر نفسه، ص33.

22- المصدر السابق، ص36.

23- المصدر نفسه، ص36.

24- المصدر نفسه، ص38.

25- المصدر نفسه، ص38.

26- المصدر نفسه، ص39.

27- المصدر نفسه، ص39.

28- المصدر نفسه، ص92.

29- المصدر نفسه، ص93.

30- صورة شاكيرا، ص49.

31- المصدر نفسه، ص49.

32- المصدر نفسه، ص51.

33- المصدر نفسه، ص53.

34- المصدر نفسه، ص14.

35- المصدر نفسه، ص14-15.

36- المصدر نفسه، ص15.

37- المصدر نفسه، ص21.

38- المصدر نفسه، ص24.

39- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص204.

40- ابنة خالتي كوندوليزا، ص30.

41- المصدر نفسه، ص25.

42- المصدر نفسه، ص30.

43- المصدر نفسه، ص31.

44- المصدر نفسه، ص32.

45- المصدر نفسه، ص61.

46- المصدر نفسه، 63.

47- المصدر نفسه، ص65.

48- المصدر نفسه، ص68.

49- المصدر نفسه، ص69.

50- المصدر نفسه، ص73.

51- المصدر نفسه، ص37.

52- إبراهيم أبو هشهش، تزامن ما لا يتزامن، مرجع سابق، ص208.

خاتمة

تبدو رحلة محمود شقير مع القصة القصيرة رحلة شائقة طويلة، وصلت إلى نصف قرن من الزمان، نشر خلالها عشر مجموعات قصصية، أولاها مجموعة: خبز الآخرين عام 1975 (التي ضمت قصصه المكتوبة في عقد الستينات من القرن العشرين)، وخاتمتها متوالية قصصية عنوانها: مدينة الخسارات والرغبة عام 2011. وبين المحطتين مراحل وتجارب متنوعة، من أهمها محطة (القصة القصيرة جدا) التي يعد شقير رائدها الفني فلسطينيا وعربيا، ومحطة الكتابة الساخرة التي مثلت لونا من ألوان الجدل مع الواقع ومقاومة اختلالاته بأسلوب جديد يجمع بين المتعة والفائدة.

وقد اجتهدت هذه الدراسة وسع طاقتها للتفاعل مع مراحل تجربة شقير ومحطاتها، بما يكشف عن موقعها البارز في المدونة القصصية العربية، وبما يبرز دورها في تمثيل تجربة الفرد والجماعة الفلسطينية، وما عصف بتلك التجربة خلال هذه العقود المضطربة التي تعقدت فيها حياة تلك الجماعة، حتى غدت «جماعات» مشتتة مغمورة يجمع بينها اسم فلسطين، تغالب النسيان، وتواجه مصاعب رحلتها الشقية بأطياف الأمل ومقاومة الانكسار.

وقد وقف الكتاب في فصوله الخمسة عند أبرز معالم هذه التجربة، في سياقها الفلسطيني الذي لم يغب عن قصص شقير بتنوع مراحلها وتعدد أنواعها وبلاغة اشكالها، وفي سياقها الفني الأدبي الذي يربط هذه القصص بطبيعة النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، وتشغل حيزا من تاريخه وراهنه.

ففي الفصل الأول استوقفتنا الواقعية التسجيلية أو التوثيقية التي مال إليها محمود شقير

في بداياته، فقدم صورا بليغة من واقع القرية الفلسطينية في ذاتها وفي علاقتها بجارتها المدينة. وصور في تلك القصص واقع الفقر والجهل وقسوة الحياة، مما اشتركت فيه القرى الفلسطينية في الخمسينات والستينات من القرن العشرين، وكشف صلة ذلك الفقر بتحولات المجتمع، سواء ما يتصل بتغير أنماط الحياة، أو أثر الاحتلال. وقد كشفت القصص عن بدايات تشكل طبقة العمال الأوائل، في صورة قرويين ضاقت بهم سبل العيش، واضطرتهم إلى التوقف عن التواكل على الطبيعة وانتظار هبات المواسم، فاتجهوا لممارسة أعمال متنوعة في ورش البناء والمصانع وأعمال تجارية في المدينة، ولكن لم تتطور حركة العمال تلك إلى طبقة واضحة ليكون لها دورها في التغيير، لأسباب موضوعية تتصل بوجود الاحتلال الذي لم يتوقف أثره على احتلال الأرض وارتكاب جرائم القتل، وإنما ارتكب جريمة تدمير بنى المجتمع الفلسطيني ومصادرة آفاق تطوره وتمدنه.

وإضافة إلى حضور البعد الواقعي الاجتماعي في القصص المبكرة، فقد سجلت قصص أخرى أصداء الحرب والأحداث الكبرى، وفي مقدمتها نكبة فلسطين 1948 وهزيمة حزيران وسقوط القدس عام 1967. وسجلت القصص فيما سجلت بدايات ظواهر اللجوء والنزوح وتشكل أحوال جديدة للفلسطينيين في المنافي، أو تحولات حياتهم تحت الاحتلال، بما يوثق بأسلوب رفيع صورا من المعاناة وغياب العدالة والعسف، وصولا أطياف أولى من المقاومة والمواجهة التي ولدت من رحم ذلك الواقع القاسي. ووقفنا في نهاية الفصل الأول عند بعض السمات والخصائص التي ميزت هذه المرحلة ومنها: توظيف التراث الفلسطيني، والتشكيل اللغوي واستعمال المحكية الفلسطينية، وظاهرة التسمية ودلالاتها في السرد الواقعي، وتأثيرات الواقعية الاشتراكية التي تسللت تدريجيا في بدايات محمود شقير من خلال قراءاته الأدبية والفكرية، ثم توسعت وتعمّقت امتدادا لالتزامه اليساري الحزبي.

وفي الفصل الثاني وقفنا عند قصص شقير التي قدمت تمثيلا سرديا لظاهرة المقاومة بصورها المتنوعة، وأبرزت تلك القصص شخصية الفدائي الفلسطيني، وأسهمت في تمجيد دوره والإعلاء من شأنه، فصورته مرة بصورة مسيح فلسطيني، يروي دمه التراب ويوزع معجزاته

هنا وهناك لينتشر الخصب وتتجدد الحياة. وصورته في مواجهة الكاتب أو المثقف، وانتصرت ـ تبعا لمنطق المرحلة ـ للبندقية في مواجهة الكلمة.

كما رصدت بعض القصص أعداء آخرين غير العدو «الواضح» مما تمثل في ظهور قوى معادية للمقاومة وللنضال السياسي، وفي ظلال ذلك برزت ظواهر السجن السياسي والقمع والحد من الحريات، مما مارسه النظام العربي ضد الأحزاب والقوى الوطنية. لقد صورت قصص شقير جوانب من هذه الهموم، وخطت خطوة فنية بما أضيف إلى الواقعية والتسجيلية من أطياف تعبيرية لا تهدف إلى «المحاكاة» أو «المرآوية»، وإنما تجهد في تكثيف الأبعاد القصصية وتحويل المكوّن الواقعي إلى قيمة فنية باقية.

وتابعنا في الفصل الثالث تحول محمود شقير من القصة القصيرة بشكلها التقليدي المألوف، إلى نوع القصة القصيرة جدا، بما فيها من إيجاز وشعرية وكثافة. وحاولنا وضع هذا التحول في سياقه الثقافي الأدبي، بما يبرز أسبابه ودوافعه عند شقير نفسه الذي تميز بوعيه النقدي المصاحب لكتابته الإبداعية. كما أوجزنا لمحات من تاريخ القصة القصيرة جدا وألممنا بتسمياتها المقترحة قبل استقرار تسميتها الحالية. واهتممنا في الفصل بدراسة ثلاث مجموعات لشقير كرسها لهذا النوع، ومن أبرز ما وقفنا عنده: عناصر القصة القصيرة جدا وخصائصها وسماتها الفارقة، عبر تحليل نماذج متنوعة تقرّبنا من هذا النوع الحيوي: فوقفنا عند فضاء العناوين ودلالاتها في المجموعات الثلاثة المدروسة. ولاحظنا تركيز شقير على بلاغة العنونة بما يعكس التحول إلى الداخل والابتعاد عن الخارج.

ومن العناصر الكبرى التي اهتم الفصل بتحليلها مما يميز القصة القصيرة جدا: قصر الشريط اللغوي، الحالة القصصية، شعرية القصة، شعرية التفاصيل وأثر ريتسوس، أنسنة الأشياء وإحياء الجمادات، لغة القصة القصيرة جدا، السمات العجائبية والغرائبية، بلاغة المفارقة، الأبطال المهمشون ومادة الحياة اليومية.

وقد خصصنا الفصل الرابع لنوع آخر جديد في هذه التجربة، هو ما اعتمدنا فيه تسمية

(المتوالية القصصية) التي انبنت عند شقير عبر تأليف كتاب قصصي يتضمن تجربة موحدة ذات أثر كلي أو موحد، ولكن ليس على طريقة الرواية المتصلة المتنامية، وإنما بتحويل القصة القصيرة جدا إلى وحدة أو لبنة في البناء العام. فكل وحدة لها قدر من الاستقلال والاكتمال الذي يسمح بقراءتها مستقلة، وفي الوقت نفسه تتصل هذه الوحدة عبر روابط معينة بالوحدات الأخرى لتكوين الأثر الكلي. وقد اعتمد شقير هذا الشكل في ثلاثة كتب ارتبطت بمدينة القدس بشكل عام. جعل أولها (احتمالات طفيفة) نموذجا للمتوالية التي تترابط عبر وحدة الشخصية التي تتنقل بين: القدس، إسبانيا، براغ ولكنها تحمل تجربتها الفلسطينية في كل الأماكن. وفي المتوالية الثانية (القدس وحدها هناك) كان للمكان (القدس) الحضور الأبرز في تشكيل عناصر الوحدة والربط، إلى جانب حضور الراوي والمؤلف النموذجي الذي يشكل رابطا أساسيا بين الشخصيات والأماكن. وفي التجربة الثالثة (مدينة الخسارات والرغبة) استعمل محمود شقير نظام السلاسل القصصية السداسية، ليكشف في هذه التنويعات والخيارات بعض إمكانات القصة القصيرة، وإمكانية توسيعها وانفتاح بنيتها المكتملة في شكل جديد، يصلح لحمل هموم المدن والأماكن المركّبة كمدينة القدس.

وفي الفصل الخامس اتجهت عنياتنا إلى ظاهرة السخرية في القصة القصيرة التي برزت في إنتاج محمود شقير، وأفدنا من فكرة (الكرنفالية) الباختينية ومتعلقاتها المرتبطة ببناء المناخات الهزلية في جو من التعدد اللغوي والمفارقات والمحاكاة الساخرة، وحاولنا تكييف هذه الفكرة مع شكل القصة القصيرة، مما يقتضي قدرا من المرونة في «تبيئة» المفهوم، ونقله من سياق إلى آخر. وقد قرأنا مجموعتين لشقير تميزتا بنماذج وفيرة من هذا النوع الكرنفالي الساخر هما: صورة شاكيرا، وابنة خالتي كوندوليزا، فوقفنا عند فكرة حفلات الاستقبال ذات الطابع السياسي، والاحتفالات الفنية ذات الطابع الجماهيري الشعبي، ووقفنا عند فكرة الصلة بين المقاومة والسخرية، وكيفية تحويل السخرية إلى أداة من أدوات المقاومة. كما حللنا نماذج تربط السخرية بالكابوس والرعب، وحاولنا تحليل بعض آليات السخرية باستخدام المحاكاة الساخرة والعبث بالأسماء وتقنيات «التكاذب» وغير ذلك من أساليب تساعد على بناء المواقف الساخرة.

وأخيرا تأمل هذه الدراسة أن تكون مدخلا قرائيا يسهم في مزيد من الاهتمام بتجربة محمود شقير، وتغري الدارسين والنقاد ببعض الظواهر المهمة التي تنطوي عليها، إلى جانب توجيه مزيد من الاهتمام بالدراسات النقدية التطبيقية حول التجارب الأدبية الموازية والمعاصرة لتجربته، فمعظم تجارب الأجيال المعاصرة لم تنل حظها من الدراسة والاهتمام النقدي بالرغم من صمودها لعقود طويلة، وبالرغم من دورها الجمالي والثقافي في تمثيل جوانب مهمة من حياتنا المعاصرة. وأستعير في ختام هذه الدراسة ما قاله شكري عزيز الماضي في ختام كتابه: (أنماط الرواية العربية الجديدة، ص250) لأقول عن هذه الدراسة بأنها: «عمقت إيماني بأن العكوف الطويل على الحركة الإبداعية العربية ومراعاة منطقها الفني الخاص وإدراك مشكلاتها ومواقفها وأسئلتها المتميزة هو نقطة البدء الضرورية، والسبيل الأنجع إلى تجاوز أزمة النقد المستفحلة».

خاتمة

تبدو رحلة محمود شقير مع القصة القصيرة رحلة شائقة طويلة، وصلت إلى نصف قرن من الزمان، نشر خلالها عشر مجموعات قصصية، أولاها مجموعة: خبز الآخرين عام 1975 (التي ضمت قصصه المكتوبة في عقد الستينات من القرن العشرين)، وخاتمتها متوالية قصصية عنوانها: مدينة الخسارات والرغبة عام 2011. وبين المحطتين مراحل وتجارب متنوعة، من أهمها محطة (القصة القصيرة جدا) التي يعد شقير رائدها الفني فلسطينيا وعربيا، ومحطة الكتابة الساخرة التي مثلت لونا من ألوان الجدل مع الواقع ومقاومة اختلالاته بأسلوب جديد يجمع بين المتعة والفائدة.

وقد اجتهدت هذه الدراسة وسع طاقتها للتفاعل مع مراحل تجربة شقير ومحطاتها، بما يكشف عن موقعها البارز في المدونة القصصية العربية، وبما يبرز دورها في تمثيل تجربة الفرد والجماعة الفلسطينية، وما عصف بتلك التجربة خلال هذه العقود المضطربة التي تعقدت فيها حياة تلك الجماعة، حتى غدت «جماعات» مشتتة مغمورة يجمع بينها اسم فلسطين، تغالب النسيان، وتواجه مصاعب رحلتها الشقية بأطياف الأمل ومقاومة الانكسار.

وقد وقف الكتاب في فصوله الخمسة عند أبرز معالم هذه التجربة، في سياقها الفلسطيني الذي لم يغب عن قصص شقير بتنوع مراحلها وتعدد أنواعها وبلاغة أشكالها، وفي سياقها الفني الأدبي الذي يربط هذه القصص بطبيعة النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، وتشغل حيزا من تاريخه وراهنه.

ففي الفصل الأول استوقفتنا الواقعية التسجيلية أو التوثيقية التي مال إليها محمود شقير

في بداياته، فقدم صورا بليغة من واقع القرية الفلسطينية في ذاتها وفي علاقتها بجارتها المدينة. وصور في تلك القصص واقع الفقر والجهل وقسوة الحياة، مما اشتركت فيه القرى الفلسطينية في الخمسينات والستينات من القرن العشرين، وكشف صلة ذلك الفقر بتحولات المجتمع، سواء ما يتصل بتغير أنماط الحياة، أو أثر الاحتلال. وقد كشفت القصص عن بدايات تشكل طبقة العمال الأوائل، في صورة قرويين ضاقت بهم سبل العيش، واضطرتهم إلى التوقف عن التواكل على الطبيعة وانتظار هبات المواسم، فاتجهوا لممارسة أعمال متنوعة في ورش البناء والمصانع وأعمال تجارية في المدينة، ولكن لم تتطور حركة العمال تلك إلى طبقة واضحة ليكون لها دورها في التغيير، لأسباب موضوعية تتصل بوجود الاحتلال الذي لم يتوقف أثره على احتلال الأرض وارتكاب جرائم القتل، وإنما ارتكب جريمة تدمير بنى المجتمع الفلسطيني ومصادرة آفاق تطوره وتمدنه.

وإضافة إلى حضور البعد الواقعي الاجتماعي في القصص المبكرة، فقد سجلت قصص أخرى أصداء الحرب والأحداث الكبرى، وفي مقدمتها نكبة فلسطين 1948 وهزيمة حزيران وسقوط القدس عام 1967. وسجلت القصص فيما سجلت بدايات ظواهر اللجوء والنزوح وتشكل أحوال جديدة للفلسطينيين في المنافي، أو تحولات حياتهم تحت الاحتلال، بما يوثق بأسلوب رفيع صورا من المعاناة وغياب العدالة والعسف، وصولاً إلى أطياف أولى من المقاومة والمواجهة التي ولدت من رحم ذلك الواقع القاسي. ووقفنا في نهاية الفصل الأول عند بعض السمات والخصائص التي ميزت هذه المرحلة ومنها: توظيف التراث الفلسطيني، والتشكيل اللغوي واستعمال المحكية الفلسطينية، وظاهرة التسمية ودلالاتها في السرد الواقعي، وتأثيرات الواقعية الاشتراكية التي تسللت تدريجيا في بدايات محمود شقير من خلال قراءاته الأدبية والفكرية، ثم توسعت وتعمّقت امتدادا لالتزامه اليساري الحزبي.

وفي الفصل الثاني وقفنا عند قصص شقير التي قدمت تمثيلا سرديا لظاهرة المقاومة بصورها المتنوعة، وأبرزت تلك القصص شخصية الفدائي الفلسطيني، وأسهمت في تمجيد دوره والإعلاء من شأنه، فصورته مرة بصورة مسيح فلسطيني، يروي دمه التراب ويوزع معجزاته

هنا وهناك لينتشر الخصب وتتجدد الحياة. وصورته في مواجهة الكاتب أو المثقف، وانتصرت ـ تبعا لمنطق المرحلة ـ للبندقية في مواجهة الكلمة.

كما رصدت بعض القصص أعداء آخرين غير العدو «الواضح» مما تمثل في ظهور قوى معادية للمقاومة وللنضال السياسي، وفي ظلال ذلك برزت ظواهر السجن السياسي والقمع والحد من الحريات، مما مارسه النظام العربي ضد الأحزاب والقوى الوطنية. لقد صورت قصص شقير جوانب من هذه الهموم، وخطت خطوة فنية بما أضيف إلى الواقعية والتسجيلية من أطياف تعبيرية لا تهدف إلى «المحاكاة» أو «المرآوية»، وإنما تجهد في تكثيف الأبعاد القصصية وتحويل المكوّن الواقعي إلى قيمة فنية باقية.

وتابعنا في الفصل الثالث تحول محمود شقير من القصة القصيرة بشكلها التقليدي المألوف، إلى نوع القصة القصيرة جدا، بما فيها من إيجاز وشعرية وكثافة. وحاولنا وضع هذا التحول في سياقه الثقافي الأدبي، بما يبرز أسبابه ودوافعه عند شقير نفسه الذي تميز بوعيه النقدي المصاحب لكتابته الإبداعية. كما أوجزنا لمحات من تاريخ القصة القصيرة جدا وألممنا بتسمياتها المقترحة قبل استقرار تسميتها الحالية. واهتممنا في الفصل بدراسة ثلاث مجموعات لشقير كرسها لهذا النوع، ومن أبرز ما وقفنا عنده: عناصر القصة القصيرة جدا وخصائصها وسماتها الفارقة، عبر تحليل نماذج متنوعة تقرّبنا من هذا النوع الحيوي: فوقفنا عند فضاء العناوين ودلالاتها في المجموعات الثلاثة المدروسة. ولاحظنا تركيز شقير على بلاغة العنونة بما يعكس التحول إلى الداخل والابتعاد عن الخارج.

ومن العناصر الكبرى التي اهتم الفصل بتحليلها مما يميز القصة القصيرة جدا: قصر الشريط اللغوي، الحالة القصصية، شعرية القصة، شعرية التفاصيل وأثر ريتسوس، أنسنة الأشياء وإحياء الجمادات، لغة القصة القصيرة جدا، السمات العجائبية والغرائبية، بلاغة المفارقة، الأبطال المهمشون ومادة الحياة اليومية.

وقد خصصنا الفصل الرابع لنوع آخر جديد في هذه التجربة، هو ما اعتمدنا فيه تسمية

(المتوالية القصصية) التي انبنت عند شقير عبر تأليف كتاب قصصي يتضمن تجربة موحدة ذات أثر كلي أو موحد، ولكن ليس على طريقة الرواية المتصلة المتنامية، وإنما بتحويل القصة القصيرة جدا إلى وحدة أو لبنة في البناء العام. فكل وحدة لها قدر من الاستقلال والاكتمال الذي يسمح بقراءتها مستقلة، وفي الوقت نفسه تتصل هذه الوحدة عبر روابط معينة بالوحدات الأخرى لتكوين الأثر الكلي. وقد اعتمد شقير هذا الشكل في ثلاثة كتب ارتبطت بمدينة القدس بشكل عام. جعل أولها (احتمالات طفيفة) نموذجا للمتوالية التي تترابط عبر وحدة الشخصية التي تتنقل بين: القدس، إسبانيا، براغ ولكنها تحمل تجربتها الفلسطينية في كل الأماكن. وفي المتوالية الثانية (القدس وحدها هناك) كان للمكان (القدس) الحضور الأبرز في تشكيل عناصر الوحدة والربط، إلى جانب حضور الراوي والمؤلف النموذجي الذي يشكل رابطا أساسيا بين الشخصيات والأماكن. وفي التجربة الثالثة (مدينة الخسارات والرغبة) استعمل محمود شقير نظام السلاسل القصصية السداسية، ليكشف في هذه التنويعات والخيارات بعض إمكانات القصة القصيرة، وإمكانية توسيعها وانفتاح بنيتها المكتملة في شكل جديد، يصلح لحمل هموم المدن والأماكن المركّبة كمدينة القدس.

وفي الفصل الخامس اتجهت عنايتنا إلى ظاهرة السخرية في القصة القصيرة التي برزت في إنتاج محمود شقير، وأفدنا من فكرة (الكرنفالية) الباختينية ومتعلقاتها المرتبطة ببناء المناخات الهزلية في جو من التعدد اللغوي والمفارقات والمحاكاة الساخرة، وحاولنا تكييف هذه الفكرة مع شكل القصة القصيرة، مما يقتضي قدرا من المرونة في «تبيئة» المفهوم، ونقله من سياق إلى آخر. وقد قرأنا مجموعتين لشقير تميزتا بنماذج وفيرة من هذا النوع الكرنفالي الساخر هما: صورة شاكيرا، وابنة خالتي كوندوليزا، فوقفنا عند فكرة حفلات الاستقبال ذات الطابع السياسي، والاحتفالات الفنية ذات الطابع الجماهيري الشعبي، ووقفنا عند فكرة الصلة بين المقاومة والسخرية، وكيفية تحويل السخرية إلى أداة من أدوات المقاومة. كما حللنا نماذج تربط السخرية بالكابوس والرعب، وحاولنا تحليل بعض آليات السخرية باستخدام المحاكاة الساخرة والعبث بالأسماء وتقنيات «التكاذب» وغير ذلك من أساليب تساعد على بناء المواقف الساخرة.

وأخيرا تأمل هذه الدراسة أن تكون مدخلا قرائيا يسهم في مزيد من الاهتمام بتجربة محمود شقير، وتغري الدارسين والنقاد ببعض الظواهر المهمة التي تنطوي عليها، إلى جانب توجيه مزيد من الاهتمام بالدراسات النقدية التطبيقية حول التجارب الأدبية الموازية والمعاصرة لتجربته، فمعظم تجارب الأجيال المعاصرة لم تنل حظها من الدراسة والاهتمام النقدي بالرغم من صمودها لعقود طويلة، وبالرغم من دورها الجمالي والثقافي في تمثيل جوانب مهمة من حياتنا المعاصرة. وأستعير في ختام هذه الدراسة ما قاله شكري عزيز الماضي في ختام كتابه: (أنماط الرواية العربية الجديدة، ص250) لأقول عن هذه الدراسة إنها: «عمقت إيماني بأن العكوف الطويل على الحركة الإبداعية العربية ومراعاة منطقها الفني الخاص وإدراك مشكلاتها ومواقفها وأسئلتها المتميزة هو نقطة البدء الضرورية، والسبيل الأنجع إلى تجاوز أزمة النقد المستفحلة».

المصادر والمراجع

أولا: مؤلفات محمود شقير

أ. المجموعات القصصية:

1. خبز الآخرين، منشورات صلاح الدين، القدس، ط1، 1975. (ورجعنا إليها في طبعتها المعنونة بـ خبز الآخرين وقصص أخرى، منشورات دار الثقافة الجديدة ودائرة الثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية، طبعة خاصة، القاهرة، 1990. وصدرت طبعة ثالثة مصورة عن هذه الطبعة، القدس، 1995. وتضم هذه الطبعة الخاصة مجموعتي: خبز الآخرين والولد الفلسطيني).
2. الولد الفلسطيني، منشورات صلاح الدين، القدس، ط1، 1977. (وقد رجعنا إليها ضمن الطبعة الخاصة المبينة أعلاه).
3. طقوس للمرأة الشقية، منشورات دار ابن رشد، عمان، ط1، 1986.
4. صمت النوافذ (أو: ورد لدماء الأنبياء وفق الطبعة الأولى)، دار الأهالي، دمشق، ط1، 1991. (والطبعة الثانية بالعنوان المعدل، القدس، 1995).
5. مرور خاطف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002.
6. صورة شاكيرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.
7. ابنة خالتي كوندوليزا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
8. احتمالات طفيفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.
9. القدس وحدها هناك، دار نوفل للنشر، بيروت، ط1، 2010.
10. مدينة الخسارات والرغبة، دار نوفل للنشر، بيروت، ط1، 2011.

ب. مؤلفات أخرى:

1. ظل آخر للمدينة، سيرة للمكان، منشورات دار القدس، القدس، ط1، 1998.

2. مختارات من القصة القصيرة الفلسطينية (إعداد وتقديم)، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2002.

3. مدن فاتنة وهواء طائش، رحلات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

4. مرايا الغياب، نصوص نثرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007. (والطبعة الثانية: دار البيرق العربي، رام الله، د.ت).

5. قالت لنا القدس، نصوص ـ يوميات وشهادات، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، ط1، 2010.

6. مديح لمرايا البلاد، يوميات، منشورات دار الجندي، القدس، ط1، 2012.

7. فرس العائلة، رواية، دار نوفل للنشر، بيروت، ط1، 2013.

ج. الموقع الإلكتروني لمحمود شقير: www.mahmoudshukair.com

ثانيا: المراجع العربية:

1. إبراهيم السعافين، الرواة على بيدر الحكمة ـ القصة القصيرة في فلسطين والأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.

2. أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا، دار عكرمة، دمشق، ط1، 1997.

3. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي ودار أزمنة، بيروت وعمان، ط1، 2001.

4. إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية–مقالات في ظاهرة القصة–القصيدة، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994.

5. باسيلوس بواردي وآخرون، القصة القصيرة جدا، مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، ط1، 2011.

6. بسام قطوس، مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، ط1، 2000.

7. خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.

8. خيري دومة، القصة الرواية المؤلف–دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة (ترجمة وتقديم)، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997.

9. شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2003.

10. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2008.

11. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت والجزائر، ط1، 2008.

12. عبد الرحمن ياغي، القصة القصيرة في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، ط1، 1993.

13. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.

14. فخري صالح، شعرية التفاصيل ـ أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998.

15. فدوى مالطي ـ دوغلاس ، بناء النص التراثي، دار الشؤون الثقافية ـ آفاق عربية، بغداد، د.ت.

16. ابن الكلبي، كتاب الأصنام، تحقيق أحمد زكي باشا، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة، 1924.

17. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002.

18. مجموعة مؤلفين، أفق التحولات في القصة القصيرة، دارة الفنون والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان وبيروت، ط1، 2001.

19. محمد عبيد الله، القوس والحنين ـ القصة القصيرة في مجلة الأفق الجديد المقدسية، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، ط1، 2001.

20. محمد عبيد الله، القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل الأفق الجديد، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2002.

21. محمد عبيد الله، بنية الرواية القصيرة ـ الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، دار أزمنة، عمان، ط1، 2007.

22. محمد عبيد الله، (تحرير ومراجعة)، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ط1، 2011.

23. محمد مصطفى سليم، القصة وجدل النوع، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2006.

24. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط3، 2002.

25. نجاة علي، المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2009.

26. نضال الصالح، القصة القصيرة في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005.

27. وليد أبو بكر وآخرون، القدس هي الكلمة، مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، ط1، 2013.

الدوريات:

1. الأفق الجديد، مؤسسة المنار، القدس، 1961-1966.
2. أوراق فلسطينية، العدد 2، ربيع 2013، مؤسسة ياسر عرفات، رام الله، فلسطين. (مقالة إبراهيم أبو هشهش، تزامن ما لا يتزامن ـ ابنة خالتي كوندليزا لمحمود شقير).
3. البصائر، العدد 2، المجلد 14، رجب 1432 ـ حزيران 2011، جامعة البترا، الأردن. (بحث أماني سليمان، هوية القصة القصيرة عند محمود شقير).
4. تايكي، العدد 25، 2006، أمانة عمان الكبرى، عمان. (مقالة محمد عبيدالله، إشكالات الهوية الأجناسية للتوقيعة السردية).
5. جذور، الجزء 11، مجلد 6، شوال 1423هـ، ديسمبر 2002، نادي جدة الثقافي، السعودية. (مقالة عبد المجيد نوسي، السخرية ومراتب المعنى).
6. كتاب مجلة العربي رقم 24 (القصة العربية أجيال وآفاق)، 15 يوليو 1989، الكويت. (مقدمة نقدية لإحسان عباس، القصة القصيرة فن المجتمع الحضري).

ثالثا: المراجع الأجنبية:

أ. المراجع الأجنبية المترجمة

1. إمبرت، إنريكي أندرسون، القصة القصيرة النظرية والتطبيق، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000.
2. أوكنور، فرانك، الصوت المنفرد، ترجمة محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1993.

3. إيكو، أمبرتو، ست جولات في الغابة القصصية، ترجمة محمد منصور أبا حسين، جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1998.

4. باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، د.ت.

5. تودروف، تزفيتن، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994.

6. ريتسوس، يانيس، إيماءات، ترجمة سعدي يوسف، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1979.

7. ريتسوس، يانيس، اللذة الأولى، ترجمة وتقديم رفعت سلام، دار الينابيع، دمشق، ط1، 1996.

8. لوهافر، سوزان، الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.

9. مانفريد، يان، علم السرد ـ مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011.

10. ميوك، د.سي، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر ـ وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ت.

ب. المراجع الأجنبية باللغة الإنجليزية

1.THE NEW SHORT STORY THIORIES,Edited by Charles May,OHIO University Press, U.S.A,1994.

2.Short Story Theory at a CROSSROADS, Edited by Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey,Louisiana State Universety Press, U.S.A,1989.

3.IRONY, by Claire Colebrook, Routledge, U.S.A, 2004.

4.Short Story Cycles of the Americas,by Benjamin Forkner, A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University, U.S.A,August 2012.

5.One Story,Many Voices: Problems of Unity in the Short- Story Cycle, by Jennifer J.Smith,, A Dissertation Submitted to the Faculty of the University Graduate School, Indiana University , U.S.A,Aprill 2011.